كلمة التحرير

هو الدرب، وهي الخطوة والغاية النبيلة.. أي إصدار ثقافي جديد، إنما يعد مصباحا يضيء بنوره مساحة إضافية على ساحة الفكر والثقافة العربية. في زمن العولمة والقرية الكونية، ما أحوج وأفرح معشر الأدباء والمفكرين والكتاب والمثقفين والمهتمين، في وطننا العربي الكبير، بأي مصباح جديد يُضاء بنور العلم والمعرفة.

في زمن ثورة المعلومات، وحروب الإعلام، ما عاد لعالمنا العربي من سلاح يحتمي به إلا الكلمة المبدعة والعصرية والواعية. ولا عاد لنا كأمة عربية من زاد نجلس أمامه على مائدة الأمم، إلا إبداعنا الفكري والثقافي والأدبي.

«أوان» هدية جامعة البحرين الجديدة للقارئ العربي، مجلة دورية ثقافية تعنى بمراجعات الكتب. «أوان»، في عددها الأول، تقدم نفسها بحلة أنيقة، ورقا وقطعا وحرفا وإخراجا، وبمادة ثقافية منوعة تلضمها جدية الطرح والتناول، ويشملها الرأي المستنير.

جاء في كلمة التحرير، وتحت عنوان «أنفاس» «إننا لا ننطلق من فراغ في صنع أو تأسيس مجلة تعنى بمراجعة الكتب وتسعى إلى معانقة معرفة جديدة، حوارية في جوهرها، منحازة إلى لفح بذور الخصب التي تحملها لواقع الدنيا. أفق يتسع. ومعرفة تتمدد، ونحن ننتخب الشرفة المطلة على الجهات كلها. ف «أوان» مشرعة على مشاركات الجميع، وهي تجربة مفتوحة أمام الاختلاف والانفتاح على العالم ثقافة وفكرا وعلوما».

إن صدور مجلة جديدة، تعنى بشؤون الثقافة والأدب والفكر، يعني لنا بين أمور أخرى، استبشارا وفرحا بانبعاث صوت جديد إلى جانب صوتنا، صوت يحمل ملمحنا الأساس، ويتكلم لهجتنا، وينادي بنبرتنا ذاتها. إن صدور مجلة ثقافية جديدة، يعني تعزيزا لرسالتنا التي ارتضينا لأنفسنا، وشدا على أيدينا للمضي نحو هدفنا المشترك.

إن تجربة دولة الكويت في إصداراتها الثقافية العربية منذ صدور مجلة «العربي» في العام ١٩٥٨، إضافة إلى إصدارات فكرية وأدبية وثقافية عربية مهمة وكثيرة، تقول: إن هذه الإصدارات استطاعت بنجاح منقطع النظير أن تلم حولها القارئ والمتابع العربي، أينما كان، وأن تجعل له فكرا وأفقا وثقافة ووعيا عربيا وإنسانيا مشتركا. لذا فإن ولادة إصدار جديد يعني مد جسر جديد من جسور التواصل والتحاور العربي - العربي، ونافذة مفتوحة على حقول المعرفة الإنسانية.

إن تصفح مواضيع العدد الأول من مجلة «أوان» يقدم صورة واضحة لطبيعة وتوجه المجلة. فهي مجلة ثقافية جادة، تتخذ من الدراسات المعمقة مسارا لدربها، كما أنها تلزم نفسها بسوية بحثية عميقة وجادة، بما يجعلها أقرب إلى المرجع منها إلى المجلة العابرة.

إن عصر التخصص الذي نعيش، يفرض علينا أن نفهم لغته، ونعايش رتمه، لذا فإن صدور مجلة دورية ثقافية متخصصة إنما يصب في هذا الاتجاه. وهنا تبرز ملاحظة مهمة، وهي أن إصدارا كهذا يتوجه بالضرورة إلى قارئ متخصص، قارئ ربما يبدو «نخبويا»، أو على أقل تقدير، قارئ ذي سوية فكرية، وثقافية عالية، قارئ مهتم ومتابع، وهذا ما يجعله حكرا على فئة بعينها دون غيرها من جمهور عربي عريض، يتشوق لمعانقة دورية خليجية جديدة.

تهنئة قلبية نزفها من «جريدة الفنون» إلى الأخوة القائمين على مجلة «أوان» زميلة جديدة على درب الكلمة الصادقة والواعية والمبدعة.

طالب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

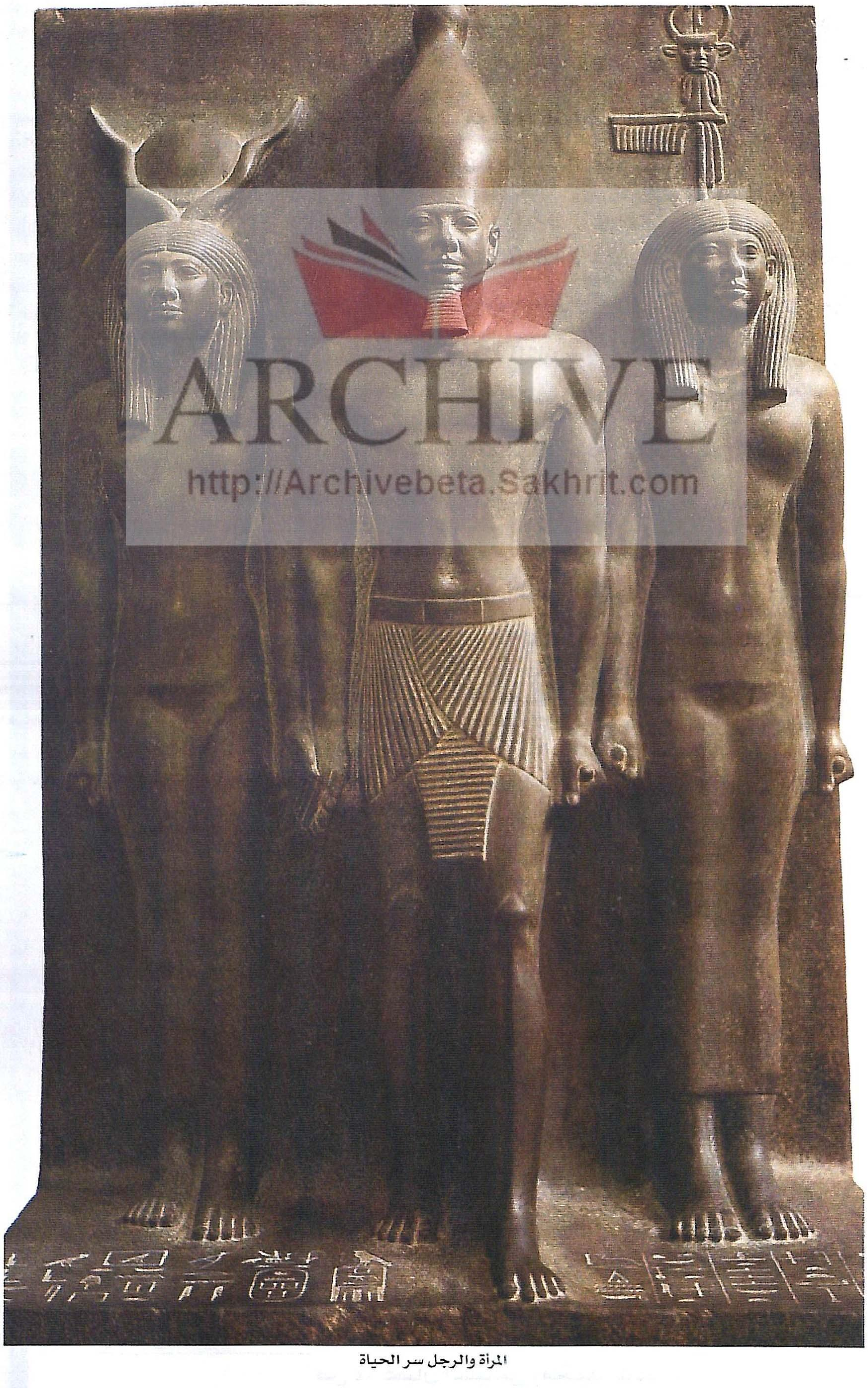
الكبرياء أحد أهم سمات الفن الفرعوني. وهي سمة تشكلت عبر مجموعة متنوعة ومتداخلة من أسس جمالية لم يسبق لها أن اجتمعت أو توافرت في فنون أي حضارة أخرى، معاصرة أو قديمة.

أما لماذا تفرَّد الفن الفرعوني بهذا الشكل الخاص، فهذا ما يحاول أن يجيب عنه هذا المقال، معتمدا على دور المعتقد والبيئة في تشكيل وعي الفنان، الذي كان يرسم أو ينحت استجابة لمطلب غائي تختصره كلمة «الخلود» لتصبح المفسر الأول والأوحد لخصوصية هذا الفن.

نصر عبد العزيز عليان - مصر

أسبابه عديدة أهمها المعتقد الديني

الكبرياء في الفن الفرعوني



المرأة والرجل سر الحياة

في وادي النيل قامت حضارة عريقة خلفت ملايين الرسومات التوضيحية التي نفذت خلال ثلاثين قرنا من الزمان. وأول ما يطالعنا في هذا الكم الهائل من المخلفات الفنية، إلى جانب ثبات الأسلوب الفني في الرسم والنحت هو أنها تبدو - للوهلة الأولى - واقعية، بمعنى أننا نجد فيها بشرا بمقاييسهم المعقولة من دون تشويه، لا باسم الأسلوب ولا بسبب ضعف الصنعة. ونجد أن الكثير من هؤلاء البشر المرسومين باللون أو الحفر أو النحت، يمارسون أعمالا حياتية من الزرع وجني المحاصيل والصناعة وصيد الطيور والأسماك، حتى العزف والرقص. وبالتدقيق في مجمل تلك الأعمال نجد خصوصية لا تتكرر مجتمعة، لا في الحضارات المعاصرة ولا اللاحقة للحضارة الفرعونية، من أهم تلك المميزات أن الأوضاع والألوان في الجداريات نمطية، تتقيد بتعاليم ومواصفات في الصنعة لا تحيد عنها إلا في القليل النادر. فالوجه في وضع جانبي، وفي الأعمال الجنائزية بالذات نجده ينظر إلى الأفق مباشرة. والصدر في وضع أمامي والساقان مرة أخرى في الوضع الجانبي مع تحاشي أن يتقاطع الساعدان أو الساقان. نجد أيضا أن لون الرجل يأخذ البني الغامق نسبيا، بينما نجد لون المرأة فاتحا. نجد أيضا أن الأصابع في القدمين واليدين ترسم من الناحية الإنسية، لا فرق بين اليسار أو اليمين، بينما نجدها طبيعية في أعمال النحت. ونجد الفلاحين والصناع غاية في النظافة، يلبسون المآزر النظيفة حسنة الكي وكلهم شباب وفي صحة جيدة، وكلها ملاحظات تنفي الواقعية بمعناها التسجيلي

أما لماذا اتخذ الفن ذلك الشكل ولم يأخذ شكلا آخر سواه، فسؤال تصعب الإجابة عنه من دون التعرض لظروف الحياة التي أنتجت ذلك الفن، والذي يعني تفصيلا : وسائل الإنتاج والمعتقدات ونظام الحكم. وبالمختصر كل ما له علاقة بلقمة العيش. وهنا يحضرني قول الدكتور جمال حمدان «إن أكثر العناصر ثباتا في التاريخ هو الجغرافيا». وفي جغرافية مصر نجد عونا كبيرا في تفسير الكثير من

طلاسم الفن الفرعوني

في الأزمنة البعيدة كان الاقتراب من مجرى النهر يعد نوعا من المجازفة. كان النيل يسير في سلسلة من المستنقعات، وكان التمساح والنمر ذو الأنياب الطويلة من الحيوانات الودودة، قياسا على بعوض الملاريا والنمل السام والذباب القاتل والعقارب والأفاعي وغيرها من الهوام والزواحف.

كان الانتقال من الجهات الأربع إلى حوض النيل مشيا على الأقدام. وكان الإنسان في العصر الحجري يعيش طفيليا على ما تجود به الطبيعة من الصيد أو الفاكهة، ولكن بعد أن استأنس الإنسان بعض الحيوانات لا الحمار، قفز إلى ما يمكن أن نسميه من دون تجاوز أكبر ثورة اتصالات في تاريخه. وبمعونة الحمير استطاع البشر أن يصلوا إلى أمكنة ما كانوا ليصلو إليها إلا بشق الأنفس، وهكذا أخذت الجماعات المتفرقة تتبادل الخبرات، التي قادتهم إلى تدجين الزراعة أيضا. وأقدم الآثار التي تدل على نشاط زراعي في مصر ترجع إلى ستة آلاف سنة قبل الميلاد، في مرمدة والفيوم وغيرهما. وهذا رقم لا يمكن الاعتماد عليه كثيرا، ذلك أن الزراعة في أريحا، على ضفة نهر الأردن، ترجع إلى عشرة آلاف سنة. والمسافة بين فلسطين ومصر لا تحتاج إلى أربعة آلاف سنة لاجتيازها.

يفترض أهل العلم أن الجنس الذي كانت له الغلبة والأكثرية هو الذي هاجر على مدى القرون من الجزيرة العربية عن طريق سيناء، وهذا الرأي نجد له تلخيصا في التوراة، حيث يذكر أن حام قد خلف كنعان ومصرايم وكوش. أما لماذا اختارت تلك الجماعات الهجرة إلى تلك الطبيعة المعادية، فيبررها أنها جاءت من طبيعة مستحيلة غير ذات زرع. أي أنها اختارت الممكن على المستحيل

أما كيف نشأت الحضارة في مصر، ففي ذلك الكثير من النظريات، وسبب البلبلة هو أن أقدم الآثار التي اكتشفت في وادي النيل قد نفذت بأسلوب ناضج من دون المرور بفترات التجريب والتعثر والحرب بين الأساليب ووجهات النظر، مما سمح للبعض بافتراض هجرة عائلة مالكة من بلاد الرافدين، وذلك بسبب التطابق بين آثار ما قبل الأسرات في مصر والفنون العراقية للفترة نفسها، مثل بعض النصوص بالهيروغلوفية العراقية وكذلك شكل الأختام الملكية. والأهم من ذلك أسلوب البناء، فقد نفذت الأهرامات الأقدم في مصر بالطوب وبالمقاييس العراقية المقدسة لأبعاد وحدة الطوب، ونفذت التي تلتها بالحجارة بعد أن تقطع بأحجام ذلك الطوب ونسبه، إلى أن جاء من يتساءل عن الحكمة في بذل الجهد في تقطيع الصخور الكبيرة، ثم بذله مرة أخرى في محاولة لحمه في البناء، وبذلك استقر المصريون على البناء بالحجارة

بحجمها المتوافر في الطبيعة ومن دون نسب مقدسة

وهذه هي النظرية الأكثر قبولا في نشوء الحضارة الفرعونية، ولكنها ليست الوحيدة. العبرانيون مثلا يحاولون إيجاد مكان لهم. ولم يكن السيد بيجن هو الأول بين اليهود في الزعم أن أجداده هم الذين بنوا الهرم الأكبر. الكثير من الأفلام الروائية الأميريكية أظهرت اليهود وهم يصنعون الحضارة في مصر، هذا على رغم اتفاق الجميع من الراسخين في العلم على أن زمن بناء الهرم يسبق الزمن الذي طرأ فيه العبرانيون على المنطقة من أواسط آسيا بأكثر من ألف عام، وأن الحضارة الإنسانية في مصر كانت قد بدأت قبل بناء الأهرام بما لا يقل عن خمسة قرون أخرى. وعلى الرغم من كثرة ما تحويه التوراة - والتي كتبت في عصور متأخرة - عن مصر، فإن التاريخ الفرعوني المرسوم منه أو المرقوم لم يذكر الإسرائيليين غير مرة واحدة في جملة تضم الكثير غيرهم، وفي وقت متأخر جدا، علما أن الفراعنة لم يتركوا أحدا أو موضوعا إلا وكتبوا فيه. بما في ذلك عشرات الوصفات لإزالة الشعر غير المرغوب فيه عند السيدات

ولا يفوق نظرية العبرانيين تهافتا إلا نظرية أحد الصحافيين التي ترجع بناء الهرم إلى مخلوقات نزلت من السماء، أقامت الأهرامات ولما لم تعجبها الإقامة رجعت إلى المجهول الذي جاءت منه.

وإلى جانب هذه وتلك، هناك نظرية مستر أ. وادل، التي تقول إن الأسرة الفرعونية الأولى هندية الأصل كانت تحكم مصر من مركز لها في العراق، أي أن مصر كانت مستعمرة لمستعمرة. وهذه النظرية وإن كانت تلقي أضواء على بعض القضايا المضاءة أصلا، إلا أنها تستند إلى افتراضات تحتاج إلى إثبات، بعضها غير علمي ولا يمكن إثباته أصلا. فهي أولا تفترض بداية الحضارة في مصر سنة ٢٧٠٤ بالتحديد - وهذه ثقة لا يجرؤ عليها عالم - وهو بهذا يختصر أكثر من خمسة قرون من تاريخ الحضارة التي أثبتها الجميع غيره، وثانيا يفترض بوضوح أن تلك العائلة الهندية الحاكمة هي من الجنس الآري، وأنها تمت بصلة قرابة إلى الجنس الذي عمر الجزر البريطانية، بمعنى أنه يحق للأنجلوسكسون أن يفخروا بحضارتهم المبكرة في مستعمرتهم المصرية. هدف آخر تصيبه تلك الفرضية، فهي عندما تخصم أكثر من خمسة قرون من تاريخ الحضارة المصرية، إنما تقرب فترة نضج تلك الحضارة من فترة لجوء العبرانيين إلى المنطقة. ولا يحتاج الأمر سوى إضافة تلك القرون الخمسة إلى عمر العبرانيين ليلتقوا مع عصر الأهرامات. والإضافة في هذه الحالة بالذات أسهل من الخصم، فهي لا تحتاج إلى إثبات، فقد جاء العبرانيون رعاة، والمرجع الوحيد لتاريخهم هو ما يقولونه فقط مما يضعف نظرية مستر أ. وادل هي أنها لا تجيب عن تساؤل مشروع: لماذا تعمل عائلة في الهند على إقامة حضارة في بلد بعيد من دون أن تقيمها في بلدها الأصلي؟ بل لماذا تهاجر أصلا إلى مصر وطبيعة الهند أكثر ثراء وتنوعا؟

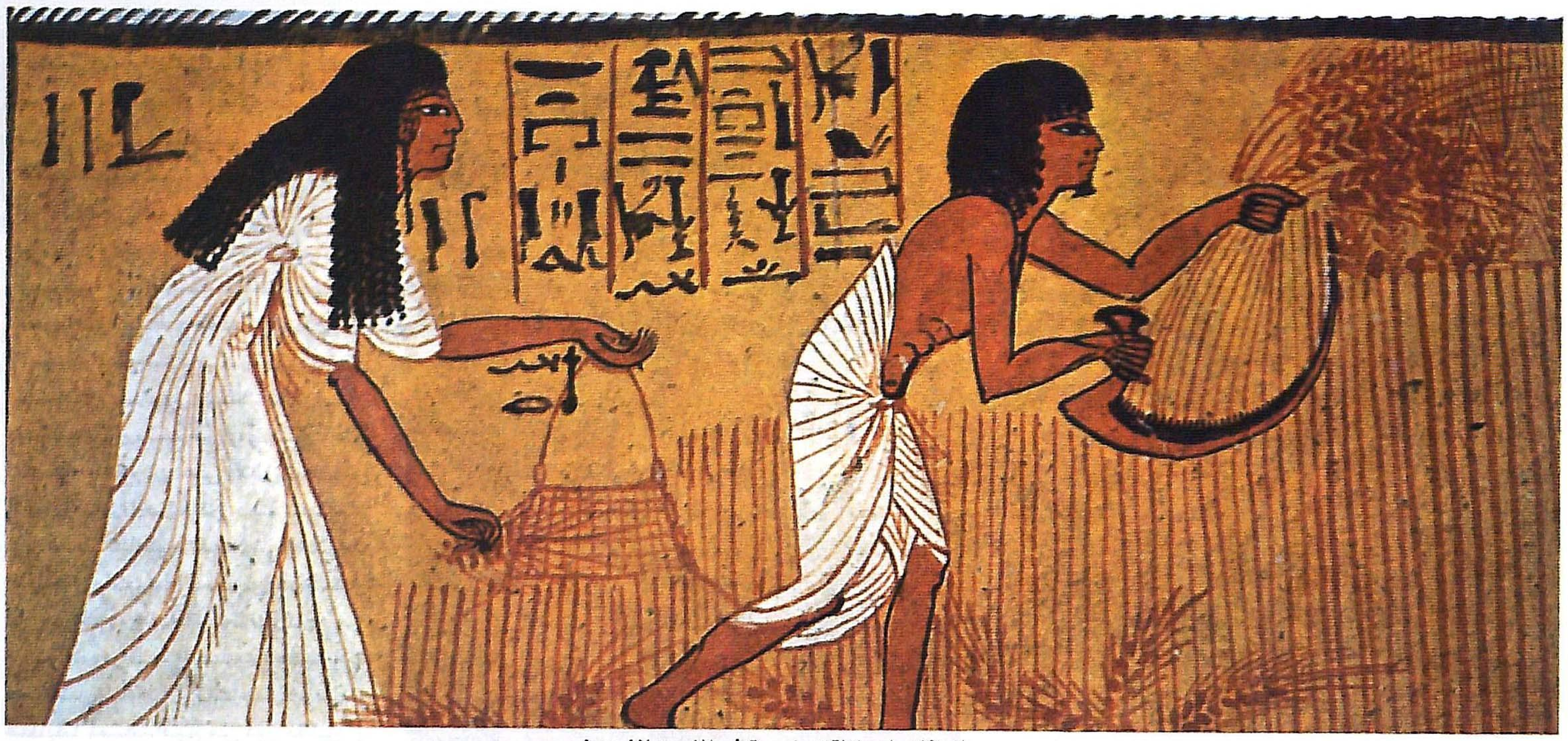
كل تلك النظريات لا تغير من الأمر الواقع كثيرا. والأفضل أن نرجع إلى الأسطورة البسيطة التي تقول إن البطل العظيم مينا جاء من الصعيد ووحد القطرين. أي الوجه البحري والوجه القبلي، وإنه ردم المستنقعات وجففها بحيث أصبحت الأرض صالحة لنشوء الدولة. وكان من الصعب على أهل الوجه البحري وهم الأكثر ثراء وتمدنا أن تحكمهم عائلة من «الصعايدة» وكحل للإشكال تقبلوا ألا يكون الحاكم صعيديا ولا بحريا. بل يكون إلها اختار الجنسية المصرية من دون جنسيات الأرض، وفي هذا الاعتقاد رد ضمني على العراقيين الذين كانوا يزعمون أن ملكهم فلاح الله أو مستأجر الأرض من الله مباشرة وأن له الحق وحده في تأجيرها مرة أخرى للبشر من الباطن، وفيه رد على الكنعانيين سكان جنوب سوريا الذين كانوا يزعمون أن الآلهة التي تجوب العالم إنما تسكن في جبالهم الشماء

هذه بعض التفسيرات السريالية التي تعب في صياغتها المفسرون لقبول المصري - رغم تقدمه في ضروب الحضارة والمدنية - بألوهية ملوكه، مع أن الأمر لا يحتاج إلى تبرير أو بحث عن أعذار، فما كاد الإنسان يشبع ويمتلك شيئا يفاخر به الآخرين حتى تمادى وظن أن له قرابة خاصة بالآلهة. حدث هذا في كل الحضارات البدائية. وما زال الكثير من البشر الذين يتعاملون مع أكثر الأجهزة تعقيدا، يؤلهون حكامهم حقيقة أو مجازا، وما زالت بعض الشعوب المتحضرة جدا تؤمن بأن ملكها ابن الشمس مباشرة، وما زال غيرها يؤمن بأن الله جل وعلا قد اتخذ ولدا.

كان مبرر ألوهية الملك في مصر هو ضرورات الحياة والحاجة إلى حكومة قوية مدعومة بالقداسة التي لا تقبل المراجعة. فالحياة في مصر تعتمد أولا وأخيرا على النيل، وللنيل نزوات، إذا قل منسوبه عم الجفاف، وإذا ارتفع ذلك المنسوب عم الفيضان. وكان لا بد من تنظيم ذلك بإنشاء السدود والموانع الترابية وشق القنوات وتنظيم الري، وكلها أمور تحتاج إلى عزم لا يقبل المناقشة. كان الابتعاد عن الجماعة يعني الموت في الصحراء، وهذا ما يفسر تقدم الحضارة في مصر عنها في العراق. ففي العراق رغم ارتباط تلك الحضارة بجريان النهرين إلا أن الحياة، بعيدا عن سطوة الدولة في الجبال، ممكنة أيضا مع بعض الشظف، وهو ما يفسر القلاقل والثورات المتلاحقة، على رغم أن ملوك العراق كانوا يرشون العامة بالقوانين. وهذا ما يفسر أيضا عدم نشوء أو ازدهار حضارات حقيقية في الشام أو الجزيرة العربية، حيث لا تعتمد الحياة على مصدر قوي أوحد، ومن السهل على أي جماعة أن تنفلت عن الدولة لتعيش بعيدا. وفي بعض الفترات كان في فلسطين عشرون مملكة، وكان حول دمشق وحدها عدد مقارب من الملوك الصغار. كان كل شيخ عائلة يعلن نفسه ملكا على قرية ومرعى

وبسبب ارتباط كل النشاطات الحياتية في مصر بمفهوم ألوهية الملك وفكرة الحياة الأخرى، فإن الفنان الفرعوني لم يكن في عمله يبحث عن ذاته. ولم يكن يحاول أن يفرغ شحنته الانفعالية كما يقولون في هذه الأيام، بل لم يكن في الحضارات القديمة تمييز للفن والفنان عن أي مهنة تطبيقية أخرى. وقد وضع حمورابي الفنان في قانونه بين صانع الأحذية والحداد.

كان الفنان في الحضارات القديمة يرسم أو ينحت استجابة لمطلب حياتي ملح، وكما كان المحراث يصنع ليناسب



جمال الإنسان واناقته ضرورة في النحت الفرعوني

الرسم من أجل الخلود

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في شكله وحجمه قدرات الفلاح وصلابة التربة، كذلك كان الفن ينفذ ليناسب المعتقدات ويخدمها. وفي حالة الفنان الفرعوني كان ذلك المطلب هو الرغبة في الخلود. ونظرا إلى أنه كان يعمل للآلهة مباشرة، لذلك لم يفكر في الابتعاد كثيرا عما اتفق عليه كمواصفات مقدسة تختصر الطريق. ولا بد من الافتراض أن هذا الأسلوب قد مر بفترة طويلة من التجريب، ليس فقط على أيدي الفنانين، بل بتدخل وتوجيه من الكهنة والمفكرين، على الأقل ليعيش الفنان تلك الحالة الروحية المطلوبة. كان نمط التفكير الفرعوني يستبعد الارتجال ولا يبدأ الفرعوني عملا قبل أن يعرف جوانبه المختلفة كنوع من البحث ودراسة الجدوى. وهذا ما يفسر لماذا كان إنتاجهم الفني مطابقا لمعتقداتهم من دون نقص أو ترهل لا حاجة إليه في التفاصيل. جاء الشكل هو المضمون تماما، وعلى رغم أن هيمنة المعبد على الفنان قد منعته من الانفلات في البحث عن أساليب وأشكال جديدة، فإن تلك الهيمنة قد حفظت الفن من التراجع والابتذال أيضا

وخير ما يوضح الصلة بين الشكل والمضمون في الفنون الفرعونية، بل في الحياة الفرعونية، هو الهرم. ارتفاع الهرم الأكبر حوالى ١٤٦ مترا، متوسط وزن حجارته طن ونصف الطن، واللحامات بين الأحجار جزء من المليمتر. وقد كان مغطى بطبقة من الجص اللامع ما زالت بعض بقاياه موجودة قرب قمته، ولا ضرورة للدخول في تفاصيل الإعجاز في نسبه وارتباط تلك النسب بالأفلاك وتغير الفصول. يكفي أن نراه، أي نتعامل معه كما كان يتعامل معه المصري البسيط.

ولكي نراه هرما وليس مجرد حائط يغطي السماء، علينا الا نقترب أقل من نصف كيلو متر من قاعدته، وهذه نظرية علمية تتعلق بميكانيكا الرؤية التي تفترض الا تقل المسافة بين الموضوع وعين المشاهد عن ثلاثة اضعاف أطول أبعاد الموضوع، وهذا يعني عمليا أن نقف أسفل هضبة الأهرامات وننظر إلى الأعلى، مع ما في ذلك من الإحساس بالصغر. كما يجبرنا وهج الشمس في السماء أو وهجها المنعكس على سطح الهرم أن نغض البصر، وهو ما يعادل الا نطيل النظر، بمعنى أننا نمارس الطقوس نفسها التي كان يمارسها المصري القديم المؤمن بألوهية الفرعون، والذي كانت قدسيته تفرض على رعاياه عدم الاقتراب أكثر من اللازم. وعدم البحلقة أو إطالة النظر، لأن زيارة الآلهة إنما تكون للتبرك وليس للفرجة. ولا نعرف فنا آخر غير الفن الفرعوني يفرض أسلوبه مضمونه على المتلقي بهذا الشكل الملزم وبغض النظر عن رأي ذلك المتلقي.

بالمنطق المحدد نفسه كان الفنان يصنع تماثيل وصور الجداريات الفرعونية المخصصة للحياة الأخرى. بالنسبة إلى التماثيل كان الفنان يهمل الجزء الخلفي، يتركه ملتصقا بكتلة الصخر مادام من غير اللائق أن ينظر أحد إلى مؤخرة الناس، ناهيك عن مؤخرات الملوك وأنصاف الآلهة. وحيث إن ديانة الفراعنة لم تتغير في جوهرها طيلة التاريخ الفرعوني، لذلك لم تتغير أزياء الصور في جوهرها أيضا، فقد ظلت على قدر المطلوب منها من دون نقصان يخل بالأدب، أو زيادة تخل بالأدب أيضا. فالمثول في حضرة الآلهة يقتضي ستر العورة، وفي الوقت نفسه لا يسمح بالتفاخر بالنياشين أو غيرها من مظاهر التمايز الدنيوي الأخرى التي يمارسها البشر بعضهم على بعض، زيادة على أن تراكم المظاهر الدنيوية على الصورة أو التمثال قد يشتت الروح ويعيق بالتالي التعرف على صاحبها. وبالنسبة إلى الديانة الفرعونية المبكرة، أي التي كانت سائدة قبل التاريخ المكتوب، فإن ما تبقى من آثار ممارساتها يدل على صلتها وتشابهها بديانات ما بين النهرين. فقد كشف الأثريون عن مقابر ترجع إلى ما قبل التاريخ، كان الأتباع يدفنون فيها مع السيد لخدمته في رحلة القبر. وهو ما كان شائعا في العراق في فترات مقاربة. وكما تحايل العراقيون للتخلص من تلك الديانات الدموية بالفن وبإغراق السوق بالآلهة الطيبة التي كانت تبيع الأسرار العلوية بأبخس النذور، كذلك فعل المصري الذي وجد الخلاص في الفن، حيث بدأ يرسم الأتباع بدل دفنهم. ولكي يضمنوها (دنيا وآخرة) أحيت العامة ذكرى البطل الطيب المغدور إيزوريس الذي اغتيل ظلما ورفعته إلى مقام الآلهة كإله للموتى. وأصبح بلسما يستقبل الموتى في الحياة الأخرى. كما أنعمت على ابنه حورس برتبة إله، نوع من الأب والابن. وصار الفنانون يرسمون إيزيس وهي تحمل طفلها الإله اليتيم ابن أوزوريس. وقبل أن نبلغ الألف الثالث قبل الميلاد كان نوع شعبي من الكهنة قد سحب البساط من تحت الكاهن الرسمي، وأخذ الشكل الجديد يتقوى ويكسب المواقع حتى أصبح رسميا معترفا به كأمر واقع.

إلى جانب تماثيل وصور الخاصة كالملوك وذويهم وهي الصور والتماثيل المثقلة بآداب المعتقدات وتراكم المفاهيم، نجد الكم الأكبر من شخوص الجداريات الذين يمثلون خدم المتوفى في الحياة الأخرى. هذه الصور من الممكن أن تكون مرجعا وشاهدا فصيحا على ما كانت عليه الحياة في مصر الفرعونية، مع تحفظ لا بد منه، وهي أنها كانت ترسم بالمفهوم الفرعوني نفسه في الرشاقة، أي: من ناحية الشكل بذل أقل جهد للوصول إلى أبعد نتيجة. أما من ناحية المضمون فهو المواءمة قدر الإمكان، وحيث إن تلك الرسوم وتلك المقابر كانت تمثل الأمل أكثر من تمثيلها للحياة، لذلك نجد الأشخاص، كل الأشخاص في تلك الجداريات في شرخ الشباب، لا مرض ولا شيخوخة ولا ألم ولا دمامة، بمعنى أن ما نراه ليس الحياة كما كانت، وإنما النموذج الذي كانوا يتمنونه، وكأنهم كانوا يرشون على الموت السكر كما يقول المثل. ولكن، وحيث إنهم تصوروا تلك الحياة النموذجية من وحي حياتهم الواقعية، بما فيها من افراح وأتراح، وبما فيها من سعادة وبؤس، فإنه من الممكن أن نرجع من الطريق نفسه لنصل إلى زخم تلك الحياة التي تغيرت كثيرا من عصر ما قبل الأسرات إلى نهاية العصور الفرعونية، ليس فقط بسبب التقدم الطبيعي بل أيضا بسبب الاحتكاك بالآخرين. وطبيعي أن تحدث تغييرات في الفن، ولكن من تحت السطح أي من دون أن تقلب المفاهيم أو الأشكال.

مرة أخرى لا بد من الرجوع إلى الجغرافيا، إلى النيل والصحراء، إضافة إلى معطيات تلك الأزمنة

الصحراء كانت تحمي مصر من خطر الغزاة، في الوقت الذي لم يكن في المنطقة المحيطة بها غير الحمير. ولا يمكن تكوين جيوش للغزو اعتمادا على تلك الحيوانات البليدة بطيئة الحركة. كانت تلك الحمير صالحة للاتصال السلمي فقط

لم يتوقف التسلل السلمي من الجزيرة العربية وبلاد الشام عبر فلسطين إلى مصر منذ ما قبل التاريخ، ولكنه ازداد زخما في الدولة الوسطى، في الفترة بين ٢٢٠٠ و٢٠٥٠ ق. م. وكان هذا التسلل من الكثافة بحيث أحدث هزة شعبية ودينية، فقد استولى الأغراب الآسيويون سلما، بالبيع والشراء، على مساحات شاسعة من أراضي الدلتا وكشفوا سر زراعتها، كما تقول النصوص الفرعونية المعاصرة. ومنها قول الحكيم المتنبئ آبو - أورو «إن سر الأراضي الشمالية أصبح معروفا انظر.. قد أصبحت في أيدي الذين لم يعرفوها وصار الأجانب مهرة في أشغال الدلتا»

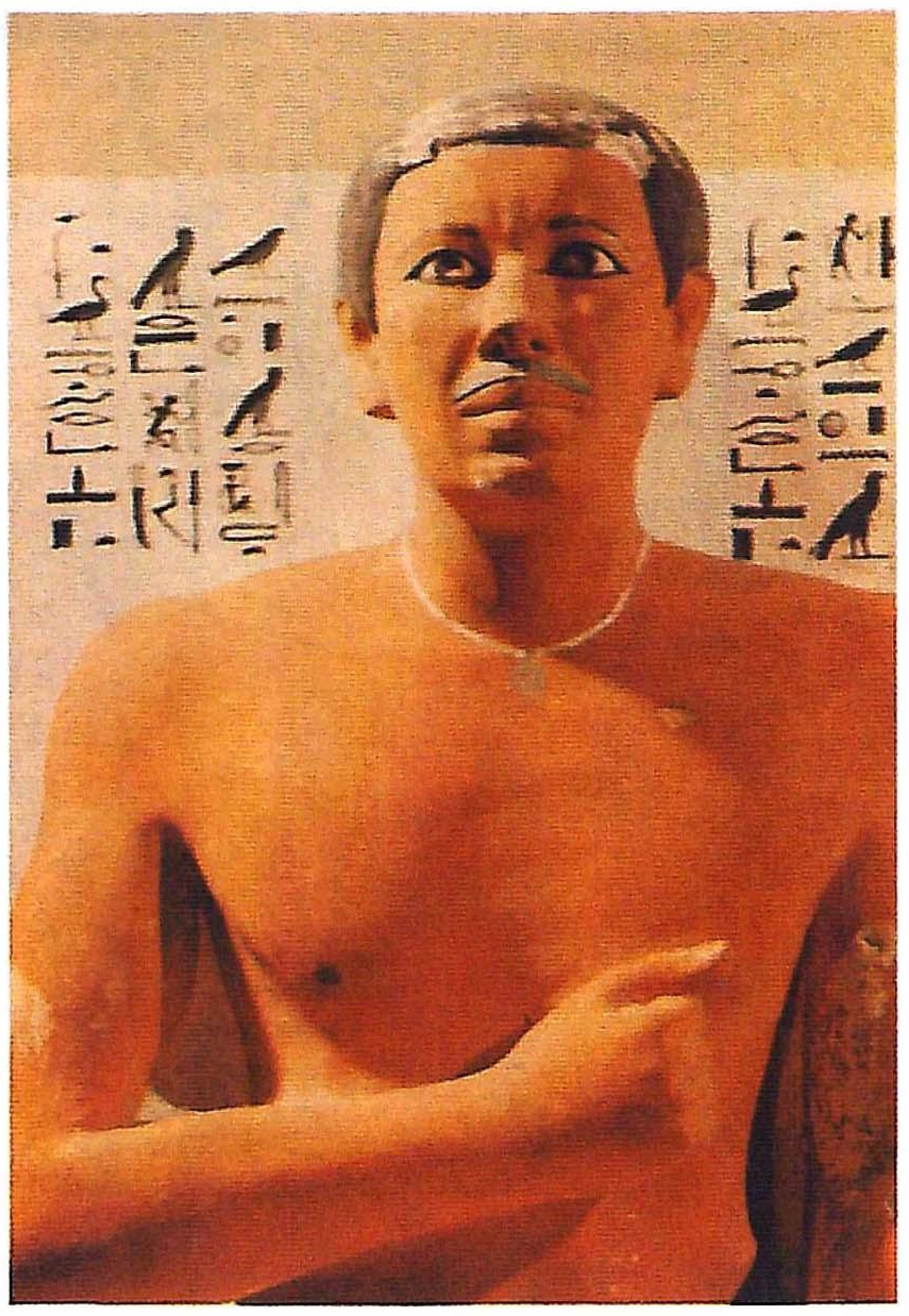
مقابل الذين وقفوا موقف العداء من تلك الهجرات الفردية المتواصلة، نجد الكثير من المفكرين المصريين يتعاطف معهم، فهم إنما هاجروا لأن بلادهم جبلية صعبة

ولم ينتبه أحد، في البداية على الأقل، إلى أن هؤلاء البدو قد أحضروا معهم إلى مصر مفهومهم البدوي في الزعامة ومصروه، أو بمعنى أدق فرعنوه. فعندما وجدوا أن زعيم القوم في مصر إله أو ذو صفات قدسية، انتحل بعض شيوخهم تلك الصفات، على أساس أن «الجميع أولاد تسعة ومفيش حد أحسن من حد»، ويبدو أن الأمر قد وجد أرضا خصبة. فقد انتحل صفات الآلهة الكثير من النبلاء المصريين أيضا.

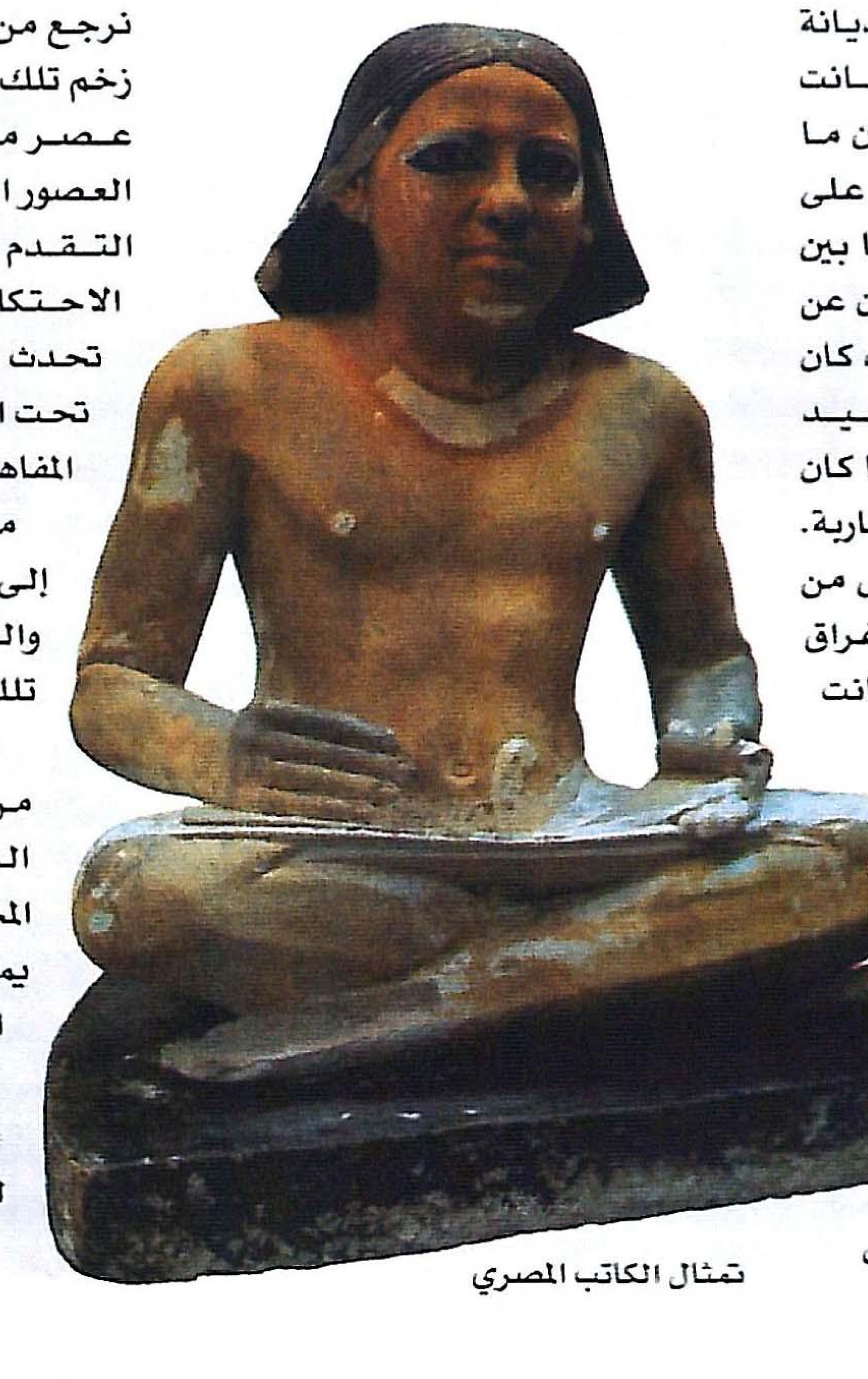
في تلك الفترة غير المحددة المعالم تمصر الأغراب الآسيويون وذابوا في مجموع أولاد الناس، كما كان المصريون يسمون أنفسهم. وطبيعي أن تتمصر مفاهيمهم التي دخلوا بها : بدأت الزخرفة تظهر في الرسومات المصرية على شكل نقوش أو تطريز، ولكن بتوزيع متوازن يصدر عن إحساس مرهف بالجمال، وبدأت تظهر الدقون المركبة والعباءات الشفافة. وكلها أمور تثقل كاهل الإيمان الذي يفترض أن يقابل العبد آلهته بكل تواضع، ولكنها تثري الفن بطبيعة الحال

أما القفزة الأهم والأعمق تأثيرا في الفن، فكانت بعد أن خرج المصريون أنفسهم لمقابلة الآخرين. كان ذلك بعد أن تمكن المصريون من طرد الهكسوس الذين احتلوا مصر من ١٥٠٠ - ١٨٠٠ قبل الميلاد تقريبا. وكان هؤلاء الغزاة قد اجتاحوا المنطقة بالحصان والعربة.

وبعد أن تمكن المصريون من طردهم رأى البعض أن يلتفت أولاد الناس إلى إعادة الإعمار، بينما رأى البعض الآخر استحالة ذلك ما دام الهكسوس متمركزين على الحدود في فلسطين. وبذلك خرج الجيش المصري من مصر لأول مرة في أوائل فبراير سنة ١٤٦٨ ق. م بقيادة تحوتمس الثالث الذي هزم الهكسوس وطردهم من كل سوريا. وبذلك صارت مصر إمبراطورية، وكان ذلك آخر العهد بالفن الفرعوني الخالص ◆



الجلال والعظمة في الوجه الانساني



تمثال الكاتب المصري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في هذا العام يحتفل الفنان اللبناني رفيق شرف بذكرى ميلاده السبعين. صحيح أنه الآن يصارع المرض محاولا، في سخرية أحيانا، وفي ألم جبار أحيانا أخرى، أن يبعد شبح الموت عنه، لكن هذا كله لم يبعده عن فنه، عن الحديث عن فنه. عن التفرد في لوحاته، طفلا مندهشا كأنه يراها للمرة الأولى.

رفيق شرف الذي تمتد مسيرته الفنية، عمليا، بين أواسط الخمسينيات ونهاية التسعينيات من القرن العشرين، ليبدأ بعد ذلك التنويع عليها، يمكن اعتباره الأكثر تنويعا بين فناني جيله. فهو يتنقل بارتياح بين الرومانسية والواقعية والتجريدية والعبثية، أحيانا يمزج بين المراحل، وأحيانا يولدها بعضها من بعض. أحيانا تنفي مراحله بعضها. أحيانا يبرر ويفسر بعضها الآخر. غير أنه يظل دائما متماسكا مع نفسه، في وحدة خفية أحيانا، غامضة أحيانا أخرى تربط بين بطولات لوحاته «البعلبكية» القديمة، وبطولات لوحاته «العنترية» بين تجريد يشي بصفاء سهل البقاع، وإشراق يعصر اللوحة من داخلها لوحات ورؤى، ومنمنمات تمزج البيزنطي والإسلامي والصوفي في بوتقة واحدة.

رفيق شرف هو هذا كله. ولعله أكثر من هذا بعض الشيء أيضا. وهنا، تحية لرفيق شرف في عيد ميلاده السبعين. وتحية له في صراعه البطولي مع المرض.

بيروت - إبراهيم العريس

الفنان اللبناني رفيق شرف

من رومانسية الثوار إلى إشراق الصفاء الروحي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كانت البداية عند أواسط الخمسينيات من القرن الفائت.. يومها كان رفيق شرف بدأ يخط على الورق بالحبر. وعلى بعض الأقمشة والجدران بالألوان، رسوما تغلب عليها نزعة طبيعية. كان في ذلك الحين لا يزال يافعا. وكانت أجواء مدينته بعلبك زاخرة بحكايات البطولة الوطنية، وكان من الطبيعي لشاب مثله. ابن بيئة متوسطة مشبعة بالأفكار القومية العربية وبالتاريخ النضالي المجيد لأهل المدينة، أن تتميز رسومه بشيء من الرومانسية - الواقعية، ما جعله بعد فترة يسيرة يرسم أولى لوحاته محملا إياها مواضيع بطولية، تقترب إلى حد ما من «بطوليات» ديلاكروا وجيريكو. ومن أشهر تلك اللوحات التي بقيت رغم مرور الزمن لوحة «استيلاء الثوار على سرايا بعلبك»، التي تمثل بدايته الحقيقية كفنان يعرض رسومه على جمهور، وليس فقط على أهله وجيرانه. صحيح أن في إمكاننا أن نلحظ اليوم قدرا كبيرا من السذاجة تطغى على موضوع تلك اللوحة وخطوطها وألوانها، في تعبيرها عن رؤية سامية للحدث الذي تصوره، غير أن نظرة عميقة إلى عيون الثوار الذين يهاجمون السرايا الحكومية، ستكشف عن قلق وجملة من الأسئلة، أكثر مما تكشف عن إيمان بالنصر، وكأننا في هذا السياق أمام واحدة من ريفيات بيتر بروغل حيث تلوح نظرات القلق والموت حتى في عيون ووجوه الراقصين فرحا. ومن الواضح هنا أن رفيق شرف حين رسم تلك اللوحة وبعض أخواتها، كان في ضوء دراسة أكاديمية في إسبانيا ثم في إيطاليا، اقتلعته من محيطه الريفي، قد تحول في نظرته من اليقين إلى القلق. فهل نقول إنه، في هذا، اكتسب يومها شرعية المواطنة في ملكوت الفن الحقيقي؟

أفق

حسنا، لنقل إن رفيق شرف خلال الفترة الفاصلة بين بداياته «الأهلية» البسيطة والتبسيطية، والمرحلة التي بدأت لديه مع إنجاز لوحة «ثوار السرايا»، كان قد أمضى أعواما في دراسة فن الرسم صقلت موهبته. وهو، لئن كان قد درس سنوات في مدريد، ثم في روما، فإن ما يلفت هو أن الدراسة المدريدية أثرت فيه أكثر من تلك الرومانية، لا سيما خلال مراحل احترافه الأولى، بل ربما أيضا حتى النهاية، من ناحية تعامله مع الألوان والمواضيع، وصولا إلى الموت الذي طالما فتن فنه وعبر عنه.

قلق الأبطال

إذن، بعد عودته من فترته الأوروبية المزدوجة أواخر سنوات الخمسين، صار في وسع رفيق شرف، عبر التوغل في تقنيات الرسم أكثر وأكثر، وأيضا عبر ما أضافه إلى ذلك من قراءات فكرية وفلسفية ومعايشة للتيارات الفنية الحديثة، والأقل حداثة أيضا، أن يحول القلق، الذي طالما تفاعل في داخله بعفوية، من قلق يشتغل بوضوح على وجوه شخصياته، إلى مناخات اللوحة ككل. لم يعد مطلوبا الآن إضافة تناقض مدهش بين الأجواء والأفعال من جهة، والنظرات من جهة ثانية. والمهم هنا أن نتنبه إلى أن القلق الذي كان لديه، قبل سفره إلى إسبانيا (وإلى إيطاليا إكسسواريا)، تساؤلات قلقة، صار الآن بعد العودة مقابريا قاتما، ما يقترح أن رسامنا قد عاد ليتحول مرة أخرى من القلق إلى اليقين... ولكن إلى اليقين بالخراب. ولعل نظرة ممعنة تلقى على مرحلتين متتابعتين له، في ذلك الحين، تكفي للتعبير عن هذا. والمرحلتان اللتان

نشير إليهما هنا، هي «المرحلة الرمادية»، ومرحلة «العصافير». وهما مرحلتان يراهما البعض متصلتين متكاملتين على أي حال. هنا في لوحات هذه المرحلة، ثمة ما يشبه الفجيعة، ورمادها، وعصافير تلوح كالصلبان أو كشواهد القبور.. رماد الموت وعصافير الندب والخراب معا. وإذا أدركنا أن لوحات تلك المرحلة قد حققت وعرضت وأثارت تساؤلاتها مدخلة، رفيق شرف الحياة الفنية اللبنانية - والعربية لاحقا وإن في شيء من الخفر - من باب الفن المأساوي (الوجودي إلى حد ما، في الارتباط مع الشرط الإنساني العام)، خلال النصف الأول من الستينيات، وتحديدا في مرحلة كانت الأمور تبدو فيها، على الصعيد القومي العام كما على صعيد النهضة الفردية، زاهية واعدة، يصبح التساؤل بدهشة:... ولكن من أين جاء راسم بطولات أهل بعلبك قبل ذلك بسنوات قليلة بكل تلك المأساوية التي طبعت أعماله الجديدة؟

من الصعب الإجابة عن هذا السؤال، إن لم نربط حساسية الفن بحساسية المستقبل الغائم الذي كان بدأ يلوح من خلال أضواء الحاضر الخادعة. وفي هذا الإطار من الواضح أن الفنان في حساسيته المفرطة، كان يعبر عن قلق المستقبل، وهو يخيل إليه أنه يعبر عن قلقه الداخلي وسط الاحتفال. كان ثمة نوع من التفكك الداخلي في حياة الفنان الذي نقلته ظروف عمله وضيق الأفق الريفي ليعيش وسط تلك المدينة (بيروت) التي كانت تعيش قمة ازدهارها وقمة تفككها في ذلك الحين. في المدينة الهجين، عاش رفيق شرف منغلقا على ذاته، رافضا حتى أن يترك للذكريات مكانا تتسلل فيه إلى داخله، إلى حياته، أو إلى لوحاته.

وهذا الابتعاد عن الحنين، هذا الانفصال عن الطفولة، ربما كان وظل خلال فترة طويلة لاحقة من مسيرة رفيق شرف، وفقا عليه، من دون أن يكون فنه موضوعيا خالصا.

عنتريات

المدينة وقهرها

كانت بيروت، على الأرجح، قد حطمت لديه أي إمكانية لحنين قد يحمل الحياة اليومية بعض الشيء. ومع هذا حين رسم رفيق شرف كآبته المقابرية، ويأسه الوجودي المرتبط بالشرط الإنساني، بالمعنى الشوبنهاوري (نسبة إلى شوبنهاور)، لم يرسم بيروت. أبقاها محيدة، ليغوص في قلقه وكآبته الداخليين، رسمهما والدمار، معلقين في الهواء، في عالم أسود وهمي هلامي، هو عالم الداخل الذي تنعكس عليه مآسي عالم الخارج كله.

فهل كان في الأمر انغلاق على الذات ناتج عن قلق من يجهل أسباب قلقه وقهره؟

قلق يقلق منه كل أمل ليتحول إلى مجابهة للفراغ؟

انعكاس لمآس خاصة تعتصر النفس وتضيق بها؟

أم ربما تأثر ببعض الفلسفات التشاؤمية نتيجة خبرة ناتجة عن القراءة، وتجربة ذهنية لا تمت إلى الواقع بصلة؟

ربما أي شيء من هذا. وربما كل هذا مجتمعا... لا يمكن لأحد أن يؤكد... ولا حتى للفنان نفسه. كان هو يضع خبرته على القماش ألوانا (خاتمة قاتمة فارغة) وخطوطا باردة في استقامتها وفي لاتناهيها.

باختصار، ومن دون محاولة للشرح، اكتفى الفنان بنقل دواخله إلى اللوحة. وباختصار ظل أسير ذاته المكبلة المكبِّلة.

غير أن هذا لا يعني أبدا أن رفيق شرف استسلم تماما أمام مثل ذلك القدر.

كان لديه مسعى للتخلص من أسر الذات هذا. لكنه كان مجبرا على انتظار «صدمة يونيو ١٩٦٧» وما تلاها. فالصدمة/ الهزيمة فجرت في داخله ذاته. أوصلت الأمور إلى أقصى مداها. واللافت هنا أن رفيق شرف الذي لم يكن مثل باقي المبدعين العرب - قد انتظر الهزيمة حتى يعلن هزيمته الداخلية من خلالها، تشهد على هذا لوحات مراحله السابقة، انعطف خلال المرحلة التالية للهزيمة ليختلط لديه، قمة اليأس الهازم، بذورة الأمل. فما الذي كان قد حدث حينا؟ من رماد الهزيمة طلعت عصافير أخرى أكثر إشراقا من عناصر لوحاته القلقة: قامت المقاومة (الفلسطينية) وانتفض وعي عربي جديد، رافض، مقاوم.

أمل جديد: البطل

وكان رفيق شرف من أول الرسامين الذين أسرعوا يعبرون عن الأمل الجديد.

وكان ذلك في معرضه المسمى «البطل العربي» والذي لا تزال لوحاته العديدة، تشكل أكثر ما رسمه رفيق شرف في تاريخه الفني، شهرة وشعبية، بل إثارة للسجال أيضا. اللافت أن السجال لم يدر من حول الموضوع أو حتى الارتباط الفني المباشر بموقف سياسي، بل من خلال مسألة تقنية بحتة: عن غير حق. إذ وجد «النقاد»، أن بطل رفيق شرف في لوحاته الجديدة، هو عنترة وحصانه وعوالمه، راحوا يتفننون في اتهامه بأنه «نقل» مواضيعه وأشكاله من الفنون الشعبية التراثية العربية الراوية بصريا حكاية عنترة وغيره من الفرسان، وفي مقدمتها رسوم الفنان الدمشقي أبوصبحي التيناوي.

كان من الواضح أن هذا الاتهام يغلب عليه سوء نية واضح. فالمؤكد أن رفيق شرف لم يزعم أبدا، ومنذ البداية أنه «مبتكر» لتلك الأشكال التراثية والمواضيع (وكيف كان في وسعه أن يزعم ذلك، على أي حال، ورسوم التيناوي منتشرة في البيوت ومعروفة على نطاق واسع؟). كل ما في الأمر أن رفيق شرف استفاد من تلك «الحساسية» الشعبية التي عبر عنها التيناوي (وغيره من رسامين شعبيين حرفيين وتراثيين يرسمون وتنتشر نسخ لوحاتهم من تونس إلى دمشق ومن بغداد إلى فاس) ليقدم تفسيره لواقع «جديد» ها هو فناننا يجابهه للمرة الأولى بعيدا عن ظلام داخل الذات. إن شوبنهاور الذي كان في الماضي يزمجر في داخله صار الآن كارلايل في بحثه عن البطولة وعبادة الأبطال. وصورة دمار الذات كناية عن دمار العالم (والعكس يصح أيضا) تحولت إلى سؤال يطرحه البطل ويطرح عن البطل: لماذا هزمنا؟ لأننا نفتقر إلى البطل. وأين البطل؟ إنه هناك في داخل كل واحد منا.

ربما كان هذا التساؤل وتلك الإجابة تبسيطية. وربما، من الناحية الفنية الخالصة، لا تكون تلك المرحلة أفضل مراحل رفيق شرف. وربما أن القلق الأمل، كنقيض للقلق اليأس، سوف يتبدى قصير الأجل. لكن المهم في هذا كله هو أن، الفنان، في تلك المرحلة على الأقل، كف عن أن يرى الخراب والسواد مطلقين. صار يمكن طرح سؤال الأمل، حتى إن كان سؤالا مربكا. ولعل في الإمكان إيضاح هذا السؤال بشكل أفضل من خلال ما كتبه رفيق شرف من نثر بالتوازي مع لوحاته المفعمة بألوان جديدة عليه، في ذلك الوقت بالذات. فهو في كتابة له عنوانها «رثاء عربي في عرس فتح» كتب: «إنهم بلا إله. بلا قبلة أو قضية. بلا ساحرة ولا جنية. فاسقط. اسقط./ في عزلة بلا نهاية بلا نجمة ولا بداية/ واقرأ في الحجاب النذير: قل إنهم سقطوا. قل إنهم نسوا/ صوت بني فارس. وسيف أمام منذر (كانت أرضهم زينة الدنيا، وكانوا سيف الشرف والإله والكلمة) كيف لا يكون أحد في هذا الصمت؟ أسمع صوتا في النار. في الذل/ في الشعر أسمع صوتا...».

ها هو الفنان/الشاعر الذي كان قاتم اليأس في زمن الإشراق الخادع، يسمع إذن صوتا وسط قرقعة خراب الهزيمة. إن كلامه رثاء عربي كما يسميه. ولكن هناك عرس الفتح. وكان هذا هو المعنى العميق، فيه، للسؤال عن البطل في قلب الهزيمة. هزيمة؟ ولكن أتقول لنا ألوان لوحات عنتر والزير، والرؤوس المشرئبة إلى أعلى والسيوف المشرعة والحبيبات الأملات في اللوحات والدروع الصامدة شيئا آخر غير الأمل؟

عودة إلى الداخل

إن من الصعب للمتأمل ها هنا أن يفترض حقا، وبكل وضوح أن رفيق شرف قد عرف، عبر عنترة وبقية الأبطال وعناصر البطولة، كيف يمسك الواقع الموضوعي تماما بين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخراب

يديه ويعبر عنه. كل ما في الأمر، هو أنه عرف كيف يخرج من أسر الذات المقلقة، وربما أيضا من أسر المدينة الخانقة. ونحن على أي حال مدينون لهذا الخروج - المزدوج - بواحدة من أكثر مراحل رفيق شرف صفاء وإشراقا. ذلك أن تلك المرحلة التي بدأت لديه بطولية (رومانسية بعض الشيء) لتنتهي طبيعاوية - نسبة إلى الالتحام الصوفي مع الطبيعة على طريقة روسو إلى حد ما - أنتجت لوحات سهل البقاع. ففي تلك المرحلة رسم رفيق شرف- على سبيل التقاط الأنفاس بين مرحلة الاستعانة بالبطل لقهر واقع الهزيمة، ومرحلة العودة إلى الذات من جديد، ولكن في أبعاد أخرى - رسم لوحات عديدة، بعضها أصيل والبعض الآخر ينوع على ما هو أصيل، تصور عالمه القديم، ذلك السهل الذي صوره في صفاء مذهل، بقعا بيضاء، صفراء، بنفسجية، رمادية مشرقة. كانت لوحات تجرد السهل وتحيله إلى ما يشبه مرايا تعكس نوعا من الإشراق الداخلي.

كانت تلك اللوحات محاولة لعودة مزدوجة: عودة إلى داخل الذات عبر الطابع الصوفي الإشراقي، وعودة إلى عالم الطفولة عبر تصوير السهل المحيط ببعلبك، ملعب الطفولة ومسرحها.

هل كانت تلك محاولة للمصالحة مع الذات عبر ترك العالم الخارجي يدبر أموره بنفسه؟ هل اطلع الرسام البطل في داخل الذاكرة الشعبية، بصريا وفكريا، واكتفى من ذلك بالانسحاب إلى سهله وإلى داخله يدبر هو الآخر شؤونه؟

المهم أن الطبيعة أتت هنا مرآة لإشراق الروح... والإشراق أتى داخليا كأنما يعلن القطيعة بين الفنان والآمال الكبيرة، وكذلك ضروب اليأس الكبيرة. إنه انغلاق على الذات، صوفي إشراقي، هروبي إلى حد ما يرى الطبيعة وحدها الميدان الأوفى لتجارب الروح وميدان التعالي.

وكان لا بد لتلك المرحلة الإشراقية الصافية التي توحد الروح مع الطبيعة من أن توصل الفنان إلى مرحلته التالية: مرحلة المنمنمات، في انتقال من صوفية إشراقية روسوية، إلى صوفية أكثر تعقيدا يمكن وسمها بالحلاجية أو السهروردية مادامت تتألف من عناصر متعددة وأيضا من كائنات بشرية - حتى إن كانت هلامية - يعود بها الفنان من جديد إلى جعل الإنسان عنصرا أساسيا في اللوحة... ولكن الإنسان قد جرد حتى صار إشراقيا، تماما كما أن إنسانه السابق جرد حتى صار بطوليا.

كانت تلك المرحلة مرحلة ذلك المعرض الأمريكي الذي تجلت فيه آخر تبدلات رفيق شرف الأسلوبية والموضوعية. وهو المعرض الذي أقيم بداية الثمانينيات، لتشكل موضوعاته ذروة عمل الفنان، من ناحية اللغة والأدوات، كما من ناحية توظيف تلك اللغة وأدواتها للتعبير عن حال جديدة من حالات الداخل، عنوانها هذه المرة عودة مطلقة إلى تراث ما...

وهذا التراث جاء في اللوحات مزيجا من ثلاثة:

أولا: التراث العربي الإسلامي، في استخدام الأشكال و«ميزانسين» اللوحة، ليعبر ذلك كله عن حضور الواحد... المطلق، وعن علاقة الرؤيا بالمرئي، والرؤيا بالرؤية، والواحد بالآخرين، ولعل قراءة بعض أهم لوحات تلك المجموعة تضعنا في صلب العلاقة بين المركز والأطراف، في تقسيم يتبدى دائما ثلاثيا، يشكل المركز قطبه الأوسط في تجاوز وتعال يعطيان اللوحة طابعها الروحي العميق.

وثانيا: الأيقونة المسيحية، والبيزنطية الشرقية تحديدا، معبرا عنها كذلك بفكرة المطلق الذي يتوسط اللوحة، وبكتلة الضوء - الهالة - التي تحيط رؤوس الشخصيات المركزية، كما في استخدام الذهبي والبرتقالي بشكل واضح.

❖ وأخيرا التراث التجريدي - الصوفي وتحديدا بالمعنى الذي ساد الفن الأمريكي - على يد فنانين من طينة جاكسون بولوك، أواسط القرن العشرين.

لقد شكلت هذه الأبعاد الثلاثة جوهر مرحلة المنمنمات التي سيطرت على مسطحات لوحاتها، الأقنعة والأحجبة والعلامات التي تبدو سحرية بعض الشيء، واستخدام كولاج لغوي، يطور ما كان عمد إليه رفيق شرف من نزوع نحو الكولاج المادي البحت في أعمال امتزجت فيها الألوان بقطع الحديد والخشب والحبال، نفذها - على سبيل التجريب كما يبدو - خلال المرحلة التي فصلت بين مرحلتيه الصوفيتين.

حصاد الأيام

فهل علينا أن نضيف هنا أن تلك المرحلة الأخيرة - والثلاثية الأبعاد- كانت الأخيرة، فعلا، بين مراحل رفيق شرف الفنية المتعاقبة؟

بكل بساطة يمكن القول إنه منذ النصف الأول من ثمانينيات القرن العشرين، كف عن التجريب، وتحول من فنان يحاول ويختبر إلى فنان مكرس يكرم وتدور معارضه بين المدن. ولن يفوتنا أن نقول هنا إن ذلك أتى - من ناحية السن - مبكرا بعض الشيء. ففي ذلك الحين كان رفيق شرف بالكاد تجاوز الخمسين من عمره، وكان من ناحية لغته الفنية وأدواته، قادرا بالتأكيد على المزيد، وعلى الإمعان في التجريب والتنقل بين التيارات، هو الذي يشي لنا استعراض مسيرته بتنقل دائم وكبير بين التيارات في تناقضاتها.

ولكن هل كان حقا، يمكن بعد لفنان أوصل ألوانه وخطوطه وبنية لوحاته إلى أقصى درجات الإشراق الصوفي بكل دلالاته وعناصره وأبعاده، إلى ما أوصله رفيق شرف إليه، أن يجد في نفسه رغبة في تجاوز ذلك؟

ما الذي كان يمكن أن يضيفه فنان تنقل خلال أقل من ثلاثين عاما، من بطوليات سرايا بعلبك الواقعية، بل الرومانسية حتى، إلى ذروة التعبير عن إشراقات الروح وصفائها، بعدما عبر مراحل الرماد وعصافير الخراب والبطولة التراثية والمنمنمات والأحجبة والصفاء الداخلي ممتزجا بصفاء الطبيعة المطلقة؟

فهل معنى هذا أن الدائرة قد اكتملت؟

من الصعب أيضا الإجابة ورفيق شرف لا يزال بيننا يحتفل بسبعينيته بهدوء ويصارع اليوم، بشجاعة وقوة كبيرتين داءً يعده بالموت... بذلك الموت الرمادي نفسه الذي طالما أكل من خلال لوحاته، إما تعليقا على موت حبيبة، وإما استطرادا لموت العالم، وإما مرثية لموت الأمة.

خلال السنوات العشرين الماضية حصد رفيق شرف ما زرع، عرف على نطاق عالمي وعربي واسعين. صارت لوحاته من أشهر اللوحات المنتجة في لبنان والعالم العربي، قلده الكثيرون، ساجله الكثيرون، نبذه الكثيرون... لكنه في خضم ذلك كله، ومن خلال ما يكتب عنه في الموسوعات، من خلال الأوسمة التي تمنح له، من خلال ضروب التكريم، ومن خلال نصوصه المرة أو الساخرة (ولا سيما... «كتاب، رفيق شرف») ومن خلال أطروحات الدكتوراه التي توضع عنه، ها هو بيننا دائما يتأمل، يسخر، يحزن، ويرسم... يرسم حتى مكررا نفسه. فهل يهم هذا كثيرا؟

المهم أن رفيق شرف ترك بصماته على الفن اللبناني والفن العربي الحديث. والمهم أنه تلقى ذلك دائما، معتبرا إياه إما سموا كاملا، وإما «مزحة» سمجة.

لكنه، رغم هذا، يعرف حتى اليوم كل لوحة رسمها وكل خط خطه وكل لون استخدمه. ويقول لمن يسأله مستنكرا: ماذا... وهل تعتقد أنني رسمت شيئا آخر غير رفيق شرف وبعلبك طوال سنوات حياتي كلها؟ ◆

وجوه

«فقد فن الرسم بصره... حين أغمض سانزيو عينيه»

رفائيلو سانزيو... بل رافائيل... فحسب. هو الرسام والمعماري الإيطالي الأكثر شهرة والأكثر شعبية والأكثر غموضا وإثارة للحيرة أيضا. أي متحف لم يحلم بإقامة معرض لرافائيل؟ ومن لم تسحره عذوبة لوحاته وطلاوة ألوانه وشفافية «عذراواته»؟

اليوم وبعد خمسة قرون على وفاته لا يزال رافائيل يجذب الملايين من عشاق الفن التشكيلي بأعمال ما زالت تحتفظ بملامح شخصياتها الودودة والمعبرة بقوة، ويفيض من المشاعر الإنسانية والألوان الزاهية، والوجوه المفعمة بالأنوثة الحالمة.

ميسون يحيى - الكويت

أحد أضلاع مثلث النهضة الإيطالية

رافائيل.. الطيبة والجمال

لم يكن من السهل إقامة معرض لرافائيل، نظرا لتبعثر أعماله الفنية بين مختلف متاحف العالم العريقة التي تطغى عليها رغبة الاستئثار بها إلى درجة التردد في الابتعاد عنها أو إعارتها إلى متاحف أخرى، إلا حين إقامة المعارض الكبيرة.

غير أن متحف اللوكسمبورغ في باريس كسب الرهان أخيرا، واستطاع إقامة معرض خاص لرافائيل حمل عنوان «رافائيل الطيبة والجمال».

هذا المعرض الذي تقرر أن يُكرس لرافائيل، دون «ما دوناته» (لوحات مريم العذراء) التي اشتهر بها، كان فرصة لإعادة اكتشاف أكثر رسامي عصر النهضة في إيطاليا شهرة ودلالا.

اثنتا عشرة لوحة وستة عشر عملا بين رسم وجرافيك لم يسبق لها مغادرة متاحفها، تؤكد أن رافائيل لم يكن فقط رسام وجه العذراء العذب منذ طفولتها، بل عبقرية فنية فذة في قدرته على إضفاء حالة من الصفاء العاطفي والصدق النابع من إيمان عميق بالحب.

ولد رافائيل في يوم الجمعة ٢٨ مارس من العام ١٤٨٣ في مدينة أوربينو في إيطاليا، ومات في يوم مولده (الجمعة الحزينة) في ١٦ أبريل من العام ١٥٢٠ في روما وهو في أوج نشاطه وذروة مجده.

كانت عائلته «سانزيو» تتحدر من طبقة تجار أثرياء، وكان والده يهوى الشعر ولديه محاولات في الرسم حقق من خلالها نجاحا محليا لا بأس به، لكنها كانت بلا شك البذرة الأولى التي نمت مع الطفل الذي تركه أبوه يتيما وهو لم يتجاوز الحادية عشرة من عمره.

لا يتفق الخبراء على تاريخ معين لظهور أول عمل لرافائيل، لكنهم يجمعون على أن أول لوحة رسمها كانت بين ١٤٩٥ و١٥٠٤، وكانت في مرسم أستاذه بيروجان. ويؤكد الخبراء أن مسيرة رافائيل، الذي أصبح في الثلاثين من عمره واحدا من الفنانين الأسطوريين وأحد أضلاع مثلث النهضة الإيطالية مع ليوناردو دافنشي ومايكل أنجلو، تشكلت عبر ثلاث مراحل: بدأت في مقاطعة أومبري (١٥٠٠) وانتهت في مدينة روما (١٥٠٨)، وتخللتها مرحلة مهمة في فلورنسا (١٥٠٤).

الدونة فيلاتا

في أومبري لقن بيروجان رافائيل نقاء الفن الذي كان سائدا في أواسط إيطاليا، وكان التلميذ موهوبا، إذ تمثّل طريقة أستاذه في أقل من عام، لكنه واصل بطبيعته الودود لعب دور التلميذ النجيب، وبفضل هذا الجانب الودود لديه حاز صداقة البلاط الدوقي الذي طلب منه رسم لوحتي «القديس ميشيل» و«القديس جورج الصغير»، ليغادر بعدها إلى فلورنسا ومعه توصية من دوقة أوروبيين تقول فيها «إنه فنان حقيقي، فضلا عن شخصيته المحببة. أرغب أن يصل بفنه إلى حد الكمال».

ربما لم تعن هذه التوصية الكثير لرافائيل نظرا للأعمال العادية التي كُلّف القيام بها هناك، لكنها مع ذلك أتاحت له فرصة إنجاز سلسلة لوحاته الشهيرة التي يصور فيها مريم العذراء وهي «في السهل» و«مريم الدوق الكبير» و«مع طائر الحسون» و«البستانية الحسناء»، وكذلك دراسة أساتذة الفن الكبار أمثال ماساشيو، غيرلانديو، وليوناردو دافنشي.

عندما بدأ اسمه يلمع في سماء الفن توجه إلى حاضرة النهضة الإيطالية روما، حيث توفي عن سبعة وثلاثين عاما بعد أن قُدِّر له إنجاز أعماله الضخمة «حجرة التوقيع» (١٥٠٩ - ١٥١١) و«حجرة الزمرد الذهبي» (١٥١١ - ١٥١٤) و«حجرة حريق البلدة» (١٥١٤ - ١٥١٧) و«رواق الفاتيكان» (١٥١٧ - ١٥١٩) و«غرفة قسطنطين» (١٥٢٠).

وهكذا عمل رافائيل خلال الاثنتي عشرة سنة التي قضاها في روما بلا توقف لكنه فاز في المقابل برضا البابا يوليوس الثاني، الذي عهد إليه بتزيين مقره الجديد في الفاتيكان، وهو عبارة عن صف من الحجرات المتتالية تُعرف بـ «لي ستانز Les Stanze»، بعد أن كان قد أوكل إلى كبار رسامي العصر تزيينها (كبيروجان ولوسودوما) ثم طلب إليهم محو كل ما قاموا به وتسليم العمل لشاب في الخامسة والعشرين من العمر هو رافائيل الذي صمم حينذاك أكثر تزيينات عصر النهضة روعة وجمالا، إذ لم يكتف رافائيل بالرسم، بل مارس جميع الأعمال الفنية تقريبا من نحت وجرافيك ونقش، وحين مات ارتدى البلاط البابوي لباس الحداد على نحو لم يفعله عند وفاة أي فنان آخر حتى قيل «عندما خطفه الموت توقف العالم فجأة عن التنفس».

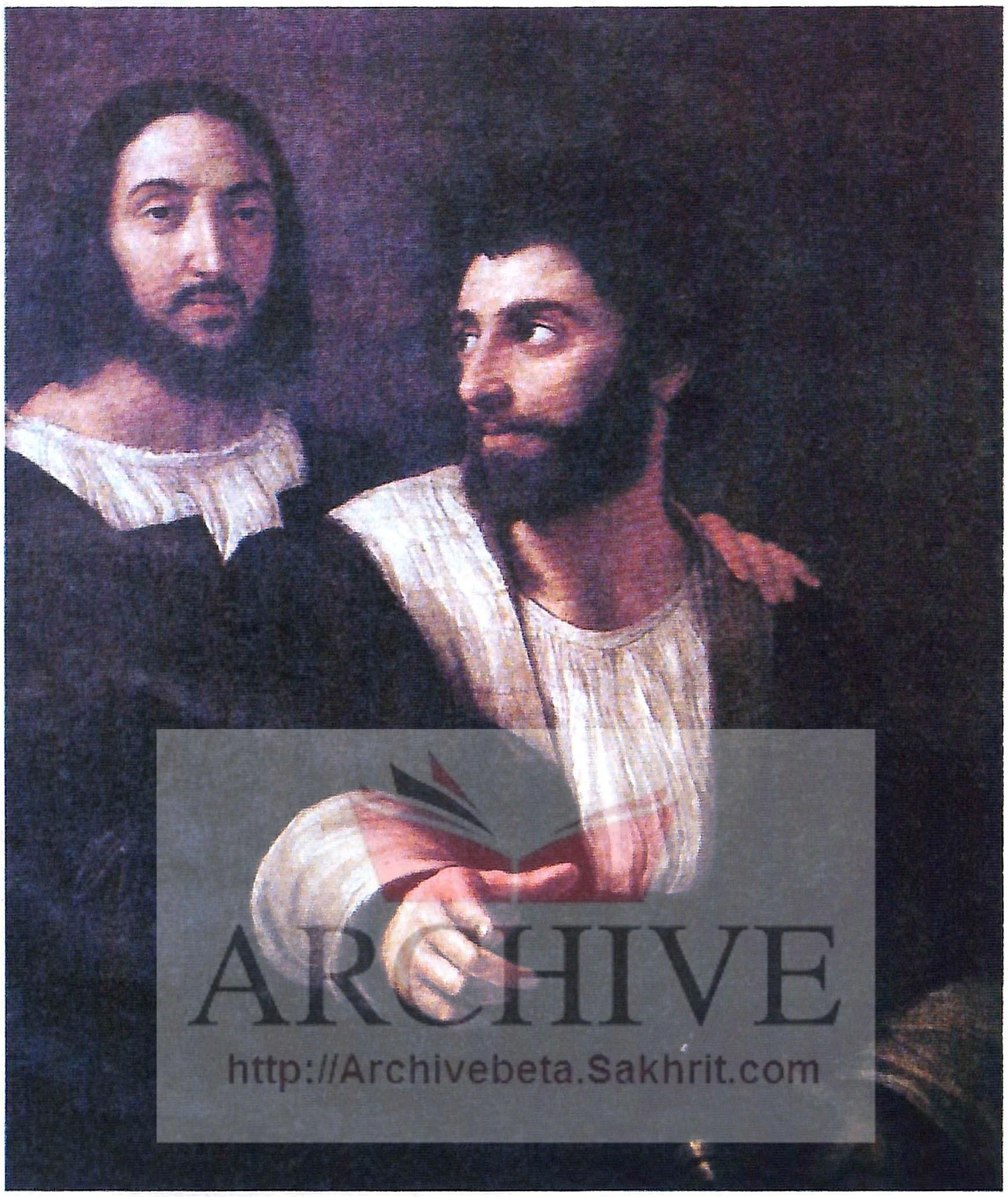
سر فورنارينا

من هي فورنارينا أو بائعة الخبز التي صورها رافائيل بالأسلوب ذاته، الذي صور فيه فينوس العارية بجزئها العلوي (لوحة «ميلاد فينوس»)، ويطوق ذراعها سوار يحمل نقشا بتوقيعه لتغدو من أشهر لوحاته.

يؤكد فاساري أول من كتب سيرة حياة رافائيل، أنها كانت عشيقته، وأنها هي المسؤولة عن موته، فقد كان عشقها من النوع الذي لا يمكن مقارنته، فضلا عن أن مغامرات رافائيل النسائية كانت أكثر من أن تحصى، إلى درجة قيل إنه ذهب ضحية «الإفراط في المتعة».

ولا يخفي جان بيير، أستاذ فن الرسم في اللوفر، ومؤلف كتاب عن رافائيل

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com



رافائيل مع صديقه - متحف اللوفر

(صدر قبل ٢٠ سنة) اضطرابه أمام هذه اللوحة قائلا «في صورة هذه المرأة التي ربما أحبها يظهر الحضور الطاغي لتلك النظرة، ولتلك الطيبة المكبوتة... إنها انعكاس قوي لفن رافائيل، وربما لحياته».

وعلى الرغم من أنه كثيرا ما يدور همس بأن اللوحة أكملت على يد تلامذته بعد موته، فإن من يشاهدها لا يملك سوى أن ينجذب إليها بقوة: تشكيل الوجه، الظلال الدقيقة التي تغطيه، حجم الجسم، وحركة اليد على الصدر... كل شيء يخلق فيها توازنا متكاملا على نحو يولد إحساسا بأن أدنى تغيير سوف يخل بهذا التناغم العفوي الذي نجح رافائيل من خلاله في أن يخلق لحظة حقيقية معيشة تستمد خلودها من «اقتناص» تلك النظرة التي يتوجه بها الناس عادة أمام آلة التصوير. لاعجب إذن أن يرى البعض وجه فورنارينا بقسماته اللطيفة في ملامح كليو Clio ربة الشعر الملحمي والتاريخ، التي تزين جداريات «بارناس» في حاضرة الفاتيكان، وأن يشاهدها البعض الآخر في ملامح ماري مادلين، إلى جانب «القديسة سيسيليا» في معرض اللوحات الدائم في بولونيا.

كما سوف تتماهى ملامح بائعة الخبز الرومانية مع بعض الأيقونات المقدسة لأكبر الفنانين الألمان بشكل يدعو إلى العجب حقا.

إنها تلك العاطفة المنبعثة من ابتسامتها، وتلك النظرة الحزينة الكلاسيكية، التي لن ينجو من سحرها كثيرمن الفنانين الذين خلفوا رافائيل فعمدوا إلى تجسيدها ثانية في لوحاتهم، حتى رافائيل نفسه عاد واستلهمها في أول جدارياته المعروفة بـ «غالاتيه»، وهي من أوائل تزيينات قصور فارنازين الإيطالية.

نظرة بالدسار الزرقاء

لافتتانه بالـ «سكومينتو» (وهو نوع من العمامة المشدودة على قبعة كبيرة) رسم رافائيل بالدسار كاستيغليون (متحف اللوفر) وهو يصالب يديه على شاكلة الجوكندا في لوحة مشغولة من قماش الكتان الملتصق على خشب، حيث أضفى عليه جميع صفاته وخصوصا نظرته الزرقاء الصافية التي تنم عن شيء محبب وأرستقراطي كواحدة من اللحظات الأكثر توهجا «للأنا» الغربية الحديثة.

في هذه اللوحة يبدو النسق المكثف للألوان الرمادية، التي وصفها أحد مؤرخي الفن بـ «الألوان المثقفة»، مشغولا بتقنية مطورة، انطلاقا من عمق اللوحة ليمنحها هالة من الوجود الحقيقي: اللحية والعباءة المبطنة بالفرو الرمادي والوبر السنجابي. كل هذا جعل أرملة الكونت كاستيغليون تقول عند مشاهدتها إنها «كما لو كانت واقفة أمام زوجها».

بهذه اللوحة كسب رافائيل رهان عودة الروح إلى الفن باقترابه أكثر فأكثر من فن النحت الذي فرض نفسه في هذه اللوحة كواحد من أكثر الأسرار التعبيرية غموضا في تاريخ الفن التشكيلي، فقد قلب رافائيل المفاهيم السائدة في فن رسم الصور الشخصية (البروتريهات) وارتقى به إلى مستوى نادرا ما وصل إليه أحد غيره من الفنانين.

وجاءت لوحته المشهورة «رافائيل مع صديق»، التي يصور فيها نفسه مع أحد تلامذته بمنزلة إعلان جريء للرومانسية وما بعد الرومانسية، فالتأطير الحاد في اللوحة والأسلوب الخالي من الكآبة التي يصور فيها نفسه قبل سنة من وفاته يقترب إلى حد بعيد من أعمال الفنانين المتمردين، أو بعض أعمال ديجا. كما جاءت هذه اللوحة نتيجة للتمثل السريع للتأثيرات غير القياسية التي استلهمها من أعمال معاصريه كمايكل أنجلو وليوناردو دافنشي وبيروجان، إلا أنه أضفى عليها فيضا من الكثافة اللونية، ودفقا من الضوء الخفي المتناغم مع حركة إنسيابية عفوية.

ولكن لا بد من الاعتراف بحقيقة أخذت تكشف عن نفسها شيئا فشيئا مع مرور الزمن، وهي أن الذائقة الفنية قد تغيرت بشكل بدت معه مثالية رافائيل للوصول إلى الكمال غير متوافقة مع الأساليب التي غدت عنيفة وحركية تدريجيا، مما عرضه لأنواع شتى من النقد من قبل بعض النقاد والفنانين خلال القرنين التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فقد وصفه الشاعر الفرنسي بودلير بأنه «ذهنية مادية لاتني تبحث عن الصلابة»، ووضعه على النقيض من رامبرانت الذي تنبثق لديه الروحانية من المادة. حتى أكثر لوحاته عذوبة وهي التي تصور مريم العذراء تعرضت للسخرية علانية، وكان ثمة إصرار على إظهار الجانب الاعتيادي والجميل منها فقط.

أما مؤرخو الفن فقد أصروا على اعتباره «نموذجا للأسلوب الأكاديمي» ووضعوه في ظل أكبر فناني عصر النهضة الإيطالية (ليوناردو دافنشي ومايكل أنجلو) اللذين كانا في نظرهم أكثر ملاءمة منه للرومانسية الكلاسيكية. ولم يكن تلامذته أكثر إنصافا له، حين لم يحتفظوا من أسلوبه إلا بالنزعة التزيينية، وتنكروا لطريقته الخاصة بالتوازن المشع والعنفوان الكامن والتفاؤلية الصافية، بيد أن ذلك لم يؤثر في شعبيته ولم يعرف نجمه الأفول في سوق الفن، إلى أن خفت الانتقادات نحوه من غلوائها تدريجيا، ولم تكن كلمة الإعجاب التي قالها شاعر ألمانيا جوته في حقه «لقد نجح في خلق ما كان الآخرون يحلمون بصنعه»، سوى تقدير متواضع لعبقريته، تلك العبقرية التي شغلت بيكاسو منذ العام ١٩١٧، ودفعته إلى البحث عن نكهة وجوهه الكلاسيكية المشغولة بخط وحيد شبيه بإيقاعات سترافنسكي الموسيقية.

كما قدم حب رافائيل والفورنارينا الدافع لصاحب الجورنيكا لرسم واحدة من أكثر أعماله جمالا، حيث لم يكن بيكاسو يتورع عن ترك لوحته ليقترب من «موديل» رافائيل الموضوع على الأريكة. فأعمال رافائيل تقترح أكثر مما تصدم. وحين كان يُسأل من أين يعثر على تلك النماذج الجميلة لوجوهه، كان يقول إنه لايقوم بنسخ ملامح شخص محدد، بل يقتفي أثر فكرة ما تتولد في ذهنه.

وخلافا لمعظم رسامي القرن الخامس عشر في إيطاليا، لم يكن رافائيل يرتبط بتمثيل مخلص للطبيعة، بل كان يخلق منها إحساسا تناغميا متفردا إلى درجة دفعت بيمبو أحد أكثر النقاد شهرة في عصره إلى أن يكتب على شاهد قبره: «هنا يرقد رافائيل الذي كانت الطبيعة تخشى هيمنته عليها في حياته، والموت معه حين يموت». ◆

فورنارينا

التخطيط الأولي لدونة فيلاتا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما هو، تحديدا، دور الناقد؟!.. هل هو محاولة تقييم العمل الفني وفق قواعد وأساليب محددة، إن اتفق معها العمل فإن الحكم في صالح الفنان، وإن اختلف كان الحكم ضده... أم أن دوره يقف عند حدود التحليل والتفسير ولا يتجاوز إلى التوجيه؟ هنا قراءة لأقوال كبار النقاد، مجيبة عن السؤال الأصل... هل يحق للناقد أن يوجه الفنان؟

د. غازي الخالدي - سوريا

هل يحق للناقد أن يوجه الفنان؟

النقد التشكيلي ما له وما عليه

صراع - لؤي كيالي

غالبا ما يكون النقد هو المولود الشرعي لحركة الفنون التشكيلية عبر أكثر الحضارات التي شهدت نشاطات فنية تشكيلية وعرفت عددا من أهم وألمع الفنانين التشكيليين، فالناقد الفني يكتب بعد أن تظهر أعمال الفنان، وليس العكس، لذلك نقول إن النقد الفني مرتبط بوجود عمل فني، بينما الفنان يرسم ويعمل وينتج سواء وجد الناقد أو لم يوجد.

وقد يكون للناقد دوره المهم في حياة بعض الفنانين وعملهم، وعلى سبيل المثال دوغلاس دونكن كاتب وصحافي معروف أصله إنجليزي، عاش في مرسم بيكاسو أكثر من ستة أشهر، وأصدر كتابه الشهير «بيكاسوز بيكاسو» أي بيكاسويات بيكاسو، بمعنى لوحات بيكاسو، يقول في الصفحة الأولى للكتاب تحت صورة لبيكاسو أخذت له من ظهره:

«هذا الفنان، بيكاسو، هو الفنان الوحيد في العالم الذي يستطيع أن يدير ظهره للعالم»، وقال في الكتاب «إن بيكاسو لا يرسم أبدا على طريقة بيكاسو» ويقصد بذلك كثرة تجارب بيكاسو، وكثرة المراحل في أعماله، وسرعة تنقله من أسلوب إلى آخر ومن معالجة إلى أخرى.

الناقد هنا لا يحق له أن يوجه الفنان، أو أن يقول له: لو عملت كذا لكان أفضل، أو لو استعملت هذا اللون بدلا من ذلك لكان العمل أفضل!

كل هذا غير وارد على الإطلاق في النقد، وقد أكد هربرت ريد هذه الفكرة بقوله «إذا قلنا للفنان ما يجب أن يفعله من وجهة نظرنا... لم يعد الفنان فنانا ولا اللوحة لوحته».

ويقول شارل لالو «الفن الحقيقي هو الذي يصنعه الفنان فسواء كان جميلا أو غير جميل فهذا الأمر يخص الفنان وحده، ونحن إما نقبله كما هو وإما نرفضه، وفي كلتا الحالتين لا يزيد ولا ينقص من عمل الفنان شيئا».

والنقد لا يعني أبدا توجيه الفنان أو إظهار عيوب لوحاته من وجهة نظر الناقد، فالنقد هو الوسيلة التي تقرب بين العمل الفني والمتلقي، وهو عمل حضاري مهم جدا يفترض فيه أن يعرف المتلقي أسرار العمل الفني وأسباب نجاح اللوحة، وميزاتها ومقومات بنائها من الداخل، وليس من حيث النتائج، والناقد الأمثل، كما يقول دولاكروا، هو الذي مارس الفن والتصوير الزيتي بالذات، عندها يحلل العمل من داخله، من حيث فكرته حتى آخر لمسة أجراها الفنان على اللوحة، لذلك يقول أندريه بريتون «إن قراءة اللوحة يجب أن تبدأ من وراء اللوحة، من وراء واقع موضوع اللوحة، وليس من شكلها ولونها وتقنيات الريشة التي يستخدمها الفنان... ولهذا نقول إن أهم دراسة لعمل الفنان هي الرؤية الميتافيزيقية للعمل الفني».

يقول الفيلسوف كانت «الجمال الطبيعي شيء جميل، أما الجمال الفني فهو تمثيل جميل لشيء ما ليس بالضرورة أن يكون جميلا».

تماما كما فعل بيكاسو في لوحته «العوراء»، وكما فعل فان كوخ في لوحته «حذاء فان كوخ» ورامبرانت في لوحته «الخروف المذبوح».

وهذا يعني أن من أهم ما تركز عليه الرؤية الميتافيزيقية في تحليل أي عمل فني ونقده هو جوهر العمل وليس شكله الخارجي، لا من حيث اللون ولا من حيث التكوين ولا من حيث الأسلوب.

إن المشكلة كما يقول دونيس هويسمان «إننا لو استعرضنا آراء المفكرين والفنانين لوجدنا أنهم لم يتفقوا على معيار معين يساعدنا على تقويم العمل الفني، كما يساعدنا على صحة تمييز الأعمال الفنية الأصيلة عن غيرها من الأعمال الأخرى العادية».

ويعود سبب اختلاف آرائهم إلى عدم وجود معيار دقيق، إذ لا تتصف قضايا الفن والجمال بالدقة نفسها التي نصادفها في بعض العلوم كالرياضيات مثلا. وكان هيوم قد أعرب عن شكوكه في إمكان الوصول إلى معيار خاص بالذوق، وذلك لأسباب عضوية ومؤثرات عاطفية تحول دون وضع أسس علمية دقيقة في النقد الفني التشكيلي.

وقد أوضح رمسيس يونان أكثر من مرة أنه لم يعد في وسعنا أن نقنع بأي معايير للفن لا تستند إلا إلى عالم (فن) سابق لعالمنا، وأننا لا نستطيع أن نقبل مقياسا للفن يقرنه بالطبيعة، وأنه ليس بوسعنا أن نقنع بأي معيار للفن يقرنه بالجمال بمعناه التقليدي، لأن عالمنا الفني المعاصر لا يمكن تعريفه بالجمال بالمعنى الكلاسيكي، لأن الفن لغة تعبيرية وليس تجميلا ولا تنسيقا ولا تفخيما. وإننا نوشك أن نستبعد من عالمنا الفني كل فن يمكن وصفه بأنه زينة للحياة أو «متعة» للعين، فهذه اللغة ليست لغة تمثيل وإنما هي دقة تشكيل تختلف أساليبها وتراكيبها، ويمكن مقارنتها ببلاغة الخلق في الطبيعة أو ببلاغة الشعراء أو ببلاغة الموسيقى أو ببلاغة الإبداع.

ويخطئ النقاد عندما يحاولون تصنيف بعض الأعمال الفنية، لأن ذلك فيه تقييد لتجربة الفنان، ووضعه مع تجارب أخرى قد لا تناسب رؤيته وإحساسه ومشاعره، وأفكاره غير المعلنة في لوحته، والناقد المؤهل والمدرب الذي يعرف سر الإبداع الفني، يدرك أن من أهم مقومات الإبداع هو خصوصية الفنان المتمثلة في حريته الكاملة في التفكير وفي الممارسة العملية للعمل الفني.

فكل فنان هو في حد ذاته مدرسة قائمة بذاتها، وليس من الضروري أن يكون منتسبا إلى مذهب ما، أو اتجاه معين، أو أي مدرسة فنية، فعندما رسم «سوراه» لوحاته التنقيطية، أذهل العالم بأسلوبه، وكان في حد ذاته مدرسة كاملة! كذلك روسو عندما رسم لوحاته عن الغابة، لم يأت أحد قبله أو بعده استطاع أن يأتي بما جاء به روسو!

فالفن على هذا الأساس هو عالم غامض، غني، متجدد، يختلف من فنان إلى آخر ومن عمل فني إلى آخر، فقد يرتبط الفن بالجمال فيقولون كما قال أرسطو: الفن نوع من الإنتاج يفترض أن يتضمن قيمة استاطيقية، وذلك بالقدرة على توليد الجمال وإنتاجه والتعبير عنه بمهارة في خلق متعة جمالية.

وقد يرتبط الفن بالوجدان، فالفن كما يقول شارل لالو «هو نشاط بشري يتمثل في قيام الإنسان الفنان بإيصال عواطفه إلى الآخرين بطريقة شعورية إرادية وبعلامات خارجية».

وقد يكون الفن مرتبطا بالعمل والأداة كما قال كانت «الفن ليس بالضرورة تمثيلا لشيء جميل وإنما هو تمثيل جميل لشيء من الأشياء قد لا يكون جميلا».

والفن قد يكون مرتبطا بالطبيعة كما يقول سلفادور دالي «الفن هو إيجاد ما لم تستطع الطبيعة إيجاده، مثل اللوحات التي تعالج موضوعات ميثولوجية، أو سيريالية، وعندها يتعين علينا أن نقرأها قراءة ميتافيزيقية بكل تأكيد».

وقد يكون الفن لعبا أو من أشكال اللعب يمارسه الفنان في النحت بالرمل على شاطئ البحر... أو في صنع تمثال من الثلج.

وهذا ما يفسر أهمية أن يكون الفن مصبا لما يفيض من القوى غير المستعملة في جسد الإنسان وحياته، مثل استخدام أصابع القدم بالنسبة إلى راقصات الباليه، أو استخدام بصمة الإبهام في تشكيلات زخرفية تكاد تصل إلى حد الإعجاز، كما فعل الفنان العربي الجزائري محمد راسم... وسبقه الفنان الفارسي بهزاد.

ويمكن أن يكون الفن كذلك تعبيرا عن الشعور، كمحاولة الإنسان تصوير الإيقاع الذي يتلقاه في إحساسه ومشاعره من حقائق الوجود في صورة جميلة موحية مؤثرة، قد تكون بعيدة عن المألوف ولكنها غريبة في التقديم مثل تصوير لوحة تمثل غابة بعد حرقها.

والفن قد يكون اكتشافا، أو كشفا عن واقع مفرد، ويمكن التعبير عن هذا الكشف في عمل فني يتجلى فيه الواقع سافرا بعد أن كان محجوبا وراء المعاني العامة، أو بعد أن كان مجهولا من قبل الآخرين، تماما مثل اكتشاف محمد فوزي أن بكاء الطفل وضحكاته البريئة يمكن أن توظف في أغنية جميلة وطريفة ومحببة إلى الجميع، كما فعل في أغنيته «ماما زمنها جايه»!

والفن كذلك هو شكل من الوعي الاجتماعي وأثر مهم من آثاره، فهو مرآة للمجتمع ومظهر من مظاهر الوعي الإنساني للجماعة، كما رأينا في لوحة «آكلو البطاطا» لفان كوخ.

إذن الفن هو أعمق بكثير مما يعرف عنه، الفن في أكثر هذه الشواهد هو ترجمة للحياة، وللمجتمع وللطبيعة من خلال تفعيل دور الإنسان وعلاقته بهذه المعطيات، والفنان هو الذي يكشف لنا عن كل هذا ويقدمه لنا بأسلوبه وبطريقته وبلغته التشكيلية أو السمعية أو الحركية رسما وموسيقى ومسرحا وباليه.

وما الناقد إلا الوسيط الذي يقرب هذه المفاهيم وهذه المعاني وهذه التحليلات إلى المتلقي... يقدمها ببساطة، ووضوح، وبفهم عميق لدور الفن في الحياة والمجتمع والطبيعة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وليس مطلوبا من الناقد أن يكون حياديا، أو كما يقولون: موضوعيا، بل في رأيي لا بد من أن يكون للناقد رأيه الشخصي، ورؤيته الخاصة في تحليل أي عمل فني ونقده، حتى يصبح النقد عملا فنيا في حد ذاته، وليس مجرد توصيف وشرح لهذا العمل.

وحتى كلمة موضوعي إذا كان الأصل فيها آتيا من الموضوع، ففي هذا ظلم كبير للفنان الباحث الذي يضع الموضوع كوسيلة لإظهار أفكاره وليس غاية بذاتها.

أما إذا كان المقصود بالموضوعية هو الوصول إلى قواسم مشتركة اتفق عليها بعض الكتاب الذين ينقدون، أو بعض النقاد الذين يكتبون، أو بعض هواة النقد الذين «ينتقدون»، فهذا في رأيي أيضا فيه ظلم وظلم كبير للفنان، كأن يضع النقاد عمله في قفص له حدود، وله مواصفات وشروط ومقومات بعيدة غالبا عن مفهوم الحرية في الإبداع، وبعيدة كذلك عن أهم مقومات الإبداع كالذكاء، والخيال، والتجديد، والدهشة، والقدرة على توصيل الفكرة إلى المتلقي بلغة تشكيلية متفردة غير مكررة، أو مألوفة، أو منقولة أو مستهلكة... والأهم من كل هذه المعايير إحساس الفنان بالحرية التي تعطيه في نتيجة العمل الفني «الخصوصية» أو ما يسمى بالأسلوب المتفرد للفنان.

وحرية الفنان تتمثل في قدرته على أن يقول «لا» لجميع التعاليم والمعارف والخبرات التي يعرفها أو التي رآها أو قرأ عنها أو عاشها في تجاربه الفنية السابقة مثل التعاليم الأكاديمية أو الكلاسيكية، أو التي تتبع مدرسة فنية معينة، وهنا تحضرني كلمة للفنان فاتح المدرس الذي قال في مجلة «العربي» في حديثه عن مرفأ الذاكرة «عندما أقف أمام لوحتي أريد أن أرسم، أنسى كل ما أعرفه وكل ما تعلمته عن الفن».

وهذا يعني أنه كان يريد أن يمارس حريته كاملة فكرة وعملا ومضمونا.

والناقد المتمرس الجيد كما يقول رمسيس يونان هو الذي يقرب الفجوة بين الفنان والعمل الفني والمتلقي لهذا العمل.

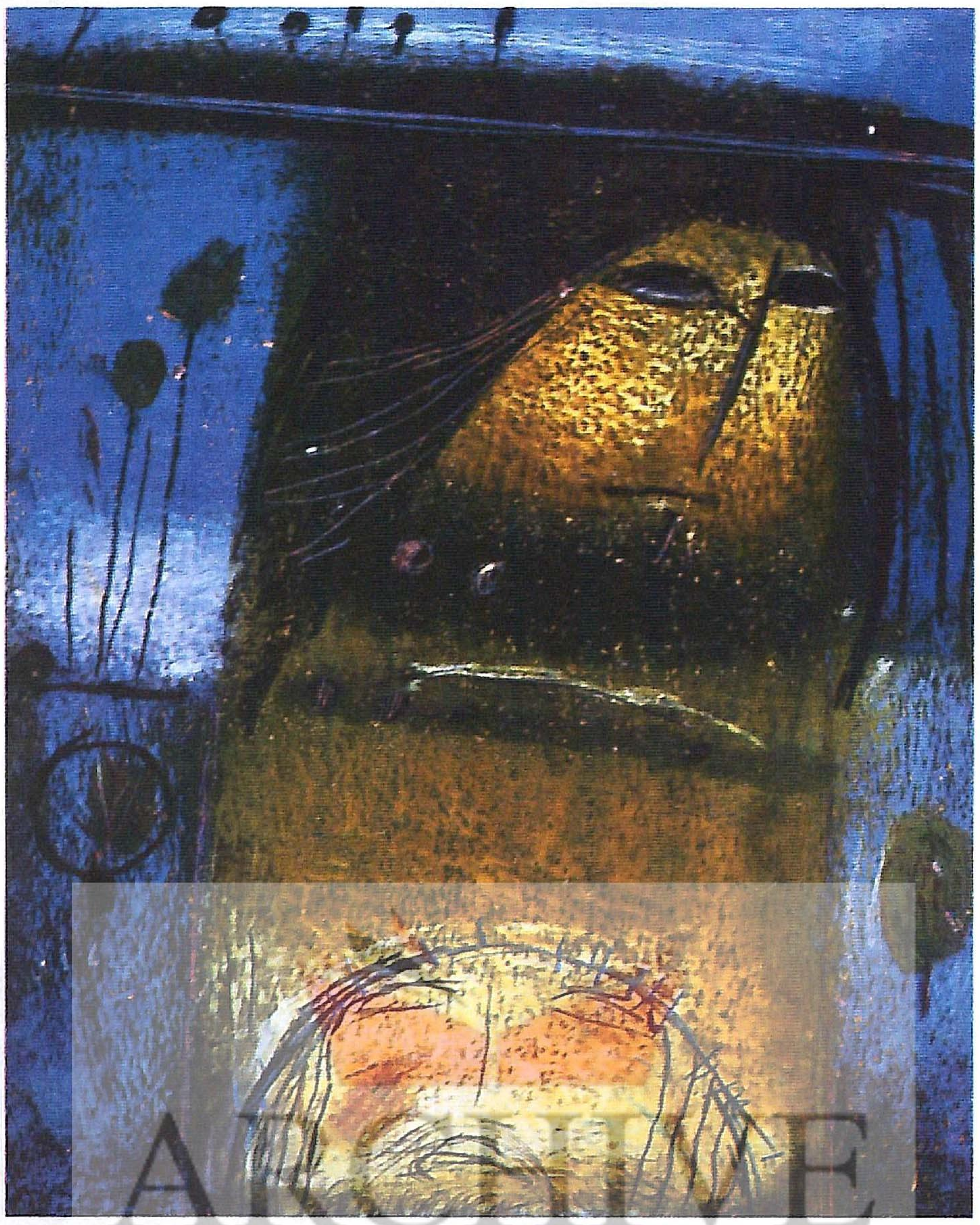
وهذا يعني أن الناقد، الذي يحاول استعراض عضلاته الثقافية والفنية في عرض نقده لعمل فني، سيجد أن العمل الفني أصبح يعيش في غربة عن الناس، وأن الناس لا يمكن أن يتعاونوا من أجل فهمه ودراسته والإقبال عليه.

وقد ضرب الناقد صبحي الشاروني في مصر شاهدا على ذلك فرقة الرقص الشعبي التعبيري الذي كانت تقدمه فرقة رضا، أو فرقة كركلا أو فرقة إنانا السورية الجديدة التي أبدعت في أسلوب التعبير الجسدي للراقصين عن مأساة فلسطين وأهمية الانتفاضة كرمز للانتصار، ورمز للإصرار على الكفاح.

والناقد هنا هو صديق مشترك بين العمل الفني والفنان والمتلقي، مهمته أن يخلق جوا من الألفة، والمحبة، والتفاهم بينهم جميعا، من دون أن يمارس عليهم أسلوب التعالي أو أسلوب الخطاب من فوق منبر، كما قال محمود أمين العالم عندما تحدث عن الحداثة ومفهومها الخاطئ عند الكثير من النقاد والكثير من الكتاب.

كتب لويس عوض عن النقد مقالا مهما قال فيه إن الناقد هو الذي يترجم فكر الفنان بلغة مبسطة ويوصلها إلى القارئ بلغة يفهمها وتكون بمستواه، وضرب لذلك مثلا الذي يشرح الكتاب الديني، وقصص الأنبياء والمعجزات للأطفال.

لا بد إذن من إعادة النظر في مفهوم النقد الصحافي، الذي يعتمد على التوصيف، وعلى الشرح السطحي، وعلى الجمل الإنشائية المكررة التي أصبحت تصلح لكل لوحة وتطابق في مصطلحاتها كل عمل فني، كأنها «كليشة جاهزة، مسبقة الصنع».


طفلة - فاتح المدرس

وفي كتاب أحمد الشايب «الأسلوب» وضح الكاتب ما معنى أسلوبية الفنان، أي خصوصيته، وقال «إن الذي يعطي قيمة للعمل الفني هو تميزه عن غيره بصفات جديدة خاصة بالفنان، سواء من ناحية تناول الفكرة أو من حيث إخراجها إلى الضوء».

ومهما كان الفنان بسيطا أو غير مثقف، أو قليل التجربة الفنية فله قيمته الخاصة، وضرب مثلا فنون «النايف» أي الفن الساذج الذي يمارسه الإنسان، وقد تقدم به العمر ولم يسبق له أن رسم لوحة واحدة في حياته، مثل لوحات أبوصبحي التيناوي في سوريا، عندما رسم قصص عنترة وعبلة والزير سالم والمهلهل، بأسلوب يشبه رسوم الأطفال، بما فيها من تشوه في النسب والأبعاد والتشريح...

وكذلك الفنان العالمي روسو في باريس، عندما انطلق إلى الغابة يرسم للمرة الأولى وهو في سن متأخرة.

ومن ناحية أخرى، فإن النقد الفني في هذه النقطة هو فرصة مهمة جدا لتثقيف المواطن القارئ، بتواضع، وبحب وبكل أريحية، وهذا ما يجعل الناقد قائدا، يقود القارئ والمتلقي إلى مواطن الجمال في العمل الفني مهما كان الأسلوب ومهما كانت المعالجة.

وعلى سبيل المثال، نذكر رفض أعمال هنري ماتيس من معرض صالون باريس، ماذا كانت النتيجة؟ كانت أن أقام ماتيس، احتراما لعمله وتحديا منه للجنة الصالون، معرضا خاصا به وبزملائه في صالة أخرى وأطلق على أسلوبه «الفن الوحشي» تحديا للذين رفضوا لوحاته وقالوا له ما هذا الرسم... كأنه رسم الوحوش! وظهرت المدرسة الوحشية كظاهرة جديدة متفردة على يد ماتيس وزملائه.

نحب أن نهمس في آذان من يكتبون النقد الفني، بأن الفن يجب أن يكون أكبر بكثير من الكلمات، وأكبر بكثير من التوصيف، وأكبر بكثير من الأسلوب الإنشائي التقريري في الكتابة.

إن الإبداع هو إيجاد مالم يستطع إيجاده الإنسان العادي، وكذلك ما لم تستطع الطبيعة إيجاده كما قال أفلاطون ... ولهذا لابد من أن يفهم النقاد أن المسألة تحتاج إلى ثقافة عملية وليست نظرية فقط، يجب أن يقتربوا من الفنان ومن فنه، وأن يعيشوا اللوحة بكل أبعادها ... وبكل صدق ... وأن يدرسوا ما وراء اللوحة دراسة متأنية ومسؤولة.

إن الفن لا يتجزأ، فهو قيمة تعبيرية متكاملة بين الفنان وعمله الفني، وعلى الناقد أن يعي هذه المسألة بوضوح، وألا يتسرع في الحكم على الفنان أو على عمله الفني، قبل أن يدرس حياة الفنان وظروفه، وفكره وثقافته... ثم يدرس عمله الفني ... ويحاول أن يجري دراسة مقارنة، بين حياته وفنه... ليصل إلى فكرة ما خلف التحليل وما خلف الرؤية السطحية المباشرة للعمل الفني... علما أننا نعرف أن هناك ثلاث نظريات في عملية قراءة اللوحة وتحليلها:

• النظرية الأولى ... يقول هنري بيروشو: أن نقرأ اللوحة في ضوء معرفة حياة الفنان وظروفه النفسية والتربوية والاجتماعية والاقتصادية ومدى انعكاس ذلك على فنه، لأننا نجد في حياة فنان روعة المصير الإنساني، فالفن لدى الموهوبين يتفجر على الدوام من الحياة، وإذا كان الفن هو أقصى تعبير عن الحياة فإنه نتاج لتلك الحياة أيضا، وأنه لا مفر عند التقصي عن حياة أولئك المبدعين من أن نلتقي بأعمالهم مثل «المرأة في حياة بيكاسو»، و«الجنس في حياة موديلياني وروبنز».

• النظرية الثانية: هذا رأي يقول بضرورة دراسة الأعمال الفنية لفهم مبدعها لأنه كما يكون العمل الفني يكون الفنان، وأن الموضوع الجمالي من شأنه أن يفصح لنا عن وجه صاحبه، وأن سيرة الفنان أو حياته ليست هي التي تساعد على التعرف عليه، لأن عمله الفني هو الذي يشهد لنا بعبقريته ويدلنا على إنسانيته.

فالعمل الفني ليس ترجمة ذاتية لحياة الفنان، بل هو بمنزلة بلورة لها، وليس هناك كالأثر الفني الذي يطلعنا على رؤى الفنان ويعبر لنا عن مشاعره وأحاسيسه الكامنة في أعماقه.

وقد رأى بنديتوكروتشه أن مهمة العمل الفني هي أن يعبر عن الإلهام الذي لا يتجزأ والذي صدر عن شخصية بكاملها.

واعتبر فرويد الفن بمنزلة الميدان الوحيد الذي ما زال الفنان يحتفظ فيه بقدرة هائلة ويندفع بتأثير رغباته اللاشعورية إلى إنتاج ما يشبه إشباع تلك الرغبات، فتأتي أعماله الفنية معبرة عن حياته اللاشعورية، أمثال أعمال فلامنك ومونش وماكس أرنست.

• النظرية الثالثة: إن حقيقة العمل الفني تكمن في هذا العمل الفني نفسه، وأن له وجودا مستقلا وحقيقة واقعية تشغل حيزا من المكان، وتمتاز بالديمومة في صميم الزمان.

واعتبر شارل لالو: أن العمل الفني شيء فريد، لذلك فإن العمل الفني نسخة طبق الأصل من شخصية مبدعه، وإن كثيرا من الأعمال الفنية الرائعة أبدعتها شخصيات ذات نفسيات مضطربة مثل فان كوخ، ولؤي الكيالي، وهناك لوحات رائعة كثيرة لم يعرف مبدعوها، درست بشكل مستقل، فالعمل الفني له وجود مستقل وكيان خاص له مضمونه وحدوده ويشهد بنفسه على نفسه، ويدل عليها ويتحدث عنها، وهو رمز للصراع ضد الفناء والعدم، ودليل على قدرة الإنسان المبدعة التي فجرت الحياة والجمال في قلب الرخام الأصم.

وبالمقارنة بين هذه النظريات الثلاث:

فإنني أرى أنه من الصعب دراسة أعمال الفنان لؤي كيالي من دون الرجوع إلى تاريخ حياته، ولا سيما طفولته المعذبة ومعاناته وإحساسه بالغربة حتى كبر وأصبح شابا، كذلك تولوز لوتريك وشعوره بالمأساة، لأن القسم الأسفل من جسمه لم يكبر وعاش مشوها طوال حياته من عقدة قصر القامة، مما جعله يرسم راقصات الباليه بأرجل طويلة مبالغ فيها ... كذلك ما حدث مع فان كوخ عندما قال «أنا أرسم بدم قلبي وعندما أغمس الفرشاة بالألوان أشعر بأنها تصل إلى أعماق قلبي» ... وكانت لوحاته التعبيرية تعكس بالفعل هذه الحرارة العاطفية في اللمسات اللونية المتجاورة، المتعاملة مع الإحساس ومع العاطفة قبل تعاملها مع قيم فنية تشكيلية.

ومن الممكن أن يدرس الناقد أي عمل فني، بغض النظر عن المدرسة الفنية التي ينتسب إليها، يدرسه على أساس قيم خاصة غير ظاهرة للعين المجردة، كأن يرد جميع الحلول في اللوحة إلى قيم الفن المجرد، أي إلغاء البعد الثالث، أو إلى المضمون أو الموضوع، ويأخذ العمل كأنه مجرد علاقات متوازنة متكاملة متعادلة متقابلة، بصرف النظر عن وظيفة الأشكال أو العناصر الموجودة في اللوحة، أو مهمتها الأدبية أو الأخلاقية أو الاجتماعية أو التربوية أو النفسية أو الفلسفية.

وفي المحصلة إنني أعتبر النقد الفني عملا فنيا قائما بذاته له أسسه ومقوماته، ولا تقل أهميته عن العمل الفني نفسه ما دام فيه الرأي، وفيه البحث وفيه القيمة الإبداعية في التحليل والنقد اللذين أساسهما الرؤية العلمية الواضحة لمهمة النقد والنقاد بكل جدية واحترام وتقدير للعمل الفني ولمبدع هذا العمل ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عرفت صناعة الخزف مع استقرار الإنسان في القرى الزراعية وهجره حياة المغاور والكهوف، وتعد صناعته من الصناعات المكملة لطبيعة المجتمع الزراعي، وخصوصا في مراحل ممارسة مهنة الزراعة المبكرة بعد انتقال الإنسان من العيش في الكهوف إلى بيوت من الطين وتكوينه تجمعات سكانية على شكل مستوطنات ثابتة، وتعد صناعة الفخار في تلك المرحلة الموغلة في القدم من أهم المنجزات الحضارية للإنسان القديم في عصور ما قبل التاريخ (عصور ما قبل الكتابة)، إذ إن هذه الصناعة تؤكد عمق التفاعل بين إنسان ذلك العصر وطبيعته الجديدة وتطويعها لمنفعته، فكانت الأواني المصنوعة من الفخار تستخدم للطبخ وحفظ الماء والسوائل الأخرى وخزن الحبوب المختلفة، وكانت ساذجة بسيطة تحمل ألوانا وزخارف ذات موضوعات بدائية، ثم تدرجت في الازدهار والتطور بتأثرها بحركة التقدم الحضاري لتلك المجتمعات، وقد عثر على مجموعات كبيرة من الأواني والكسر الفخارية التي تعود إلى تلك المرحلة.

لندن - د. زكية علي

وصل إلى قمته في العصر الإسلامي

الخزف صناعة علمية وفنية

تعني كلمة فخار في اللغة، كما يقول الزبيدي في تاج العروس، «كل ما عمل من الطين وشوي على النار»، أما كلمة «خزف» أو «خزب»، كما كان يسمى قديما، فهي مرادفة لكلمة فخار ولا فرق بين الكلمتين، ولكن جرت العادة عند بعض المتخصصين التمييز بين الكلمتين، فاستعملوا كلمة الخزف للأواني الخزفية المزججة، التي يسميها الأوروبيون (GLAZED POTTERY)، كما استعملوا كلمة الفخار للأواني الخزفية غير المزججة (UNGLAZED POT-TERY).

يعد الطين المادة الأولية في صناعة الأواني الفخارية، وهو أكثر المواد الطبيعية وفرة وأرخصها ثمنا، ويوجد الطين في الطبيعة بأشكال وأصناف مختلفة، أطلق اللغويون العرب على كل صنف اسما معينا حسب طبيعته وشكله ولونه، ومن أهم أسماء الطين: الصلصال، الطفال، القلاع، المدر اللازب، العلك، الحمأ، الغضار، الغضرم... إلخ، وجاءت تسمية الطين في القرآن الكريم في عدد من الآيات، منها قوله تعالى «ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين»، وقوله تعالى «خلق الإنسان من صلصال كالفخار»، وتتجلى في قول الله تعالى الصفات الروحية لمادة الخلق الأولى ووحدة التكوين بين الإنسان والفخار.

أما الجانب العلمي للطين... فهو أحد أشهر معادن الأرض التي تكونت وترسبت نتيجة التغيرات التي تعرضت لها القشرة الأرضية، وقد عرفه العلماء والمتخصصون بأنه حبيبات صغيرة جدا تتكون من عناصر معدنية، أهمها سليكات الألمنيوم والحديد، وصنفه العلماء أيضا حسب التصنيف الجيولوجي إلى نوعين هما: الطين الرسوبي والطين الثانوي. ونتيجة لظروف تكوين الطين وطبيعته ومواصفاته، فقد اختلفت أنواعه، لكن الذي يدخل في صناعة الخزف ينحصر في ثلاثة أنواع هي: الطين الحجري والطين الترابي وطين الكاؤلين، الذي يعد من أرقى أنواع الأطيان المستعملة في صناعة الخزف، والذي يكثر في بلاد الصين، وتكون طينته بيضاء اللون، وخزفه يعتبر من أجود أنواع الخزف، وللطين خواص عامة قد تزيد نسبها أو تنقص حسب ظروف تكون الطينة، ولكن من دون معرفتها لا يمكن أن يحدد الخزاف ملاءمتها لمراحل العمل المختلفة كالتشكيل والتجفيف ومن ثم الحرق، ومن أهم تلك الخواص: المطاطية التي تعني قابلية الطين للتشكيل، والمسامية التي تسببها كثرة احتواء الطين على حبيبات الرمل وغيره، والتي تؤدي إلى تكسر وتشقق الأواني الخزفية عندما تحرق، وخاصية أخرى هي التزجج وتعني التصلب.

إن عملية تحويل الطينة الرخيصة إلى تحفة فنية غالية الثمن، تحتاج إلى مراحل عدة، تبدأ بعملية التشكيل التي تعد المرحلة الأولى من مراحل صناعة الخزف وتنتقى فيها الطينة بعد التأكد من مواصفاتها وملاءمتها للتشكيل، ثم تنقى من الشوائب الغريبة وتغسل، لتليها عملية التخمير في الماء، والتخمير من العمليات المهمة جدا، وكلما زادت مدة التخمير زادت صلاحية الطينة للعمل، بعدها تبدأ عملية العجن، وبهذه العملية تصبح الطينة لزجة صالحة للعمل.

وتأتي عملية تشكيل الأواني بعد أن تصبح الطينة جاهزة، وكانت تحدث في البدايات الأولى لهذه الصناعة بالطريقة اليدوية بوساطة الأصابع، بعدها توصل الخزاف إلى اكتشاف «القرص المتحرك» الذي كان لاكتشافه أثر كبير في تقدم صناعة الخزف وازدهاره لما تتميز به هذه الطريقة من زيادة الدقة في صنع الأشكال الخزفية. وتشير الأبحاث الأثرية إلى أن أول استخدام للقرص المتحرك كان في العراق، في عصر العبيد الذي يعود إلى ثلاثة آلاف وخمسمائة عام قبل الميلاد، وقد تطور فيما بعد ليصبح ما عرف بـ «دولاب الخزاف»، وبقي هذا الدولاب- أو هذه العملية- هو الطريقة السائدة خلال العصور القديمة والعصور اللاحقة، حتى عصرنا الحاضر ولكن باستخدام عوامل أخرى كالتحريك الكهربائي مثلا بدلا من التحريك اليدوي إلا أن الأخير بقي مفضلا ومحل اعتزاز الكثير من الصناع والحرفيين في العديد من مناطق صناعة الخزف، وعلى الرغم من الفترة الزمنية الطويلة التي قطعتها هذه الصناعة فإنها مازالت قريبة من الطرق الحديثة، وبقيت هذه المهنة يتوارثها الأبناء عن الآباء جيلا بعد جيل وإلى يومنا هذا، وبتطور الحياة وباختلاف الطلب لأشكال خزفية لا يمكن تشكيلها على الدولاب الدوار، فقد دفعت الحاجة إلى ظهور طريقة ثانية في التشكيل ألا وهي القالب الذي كان يصنع من مادة جيدة مع مراعاة نسب الانكماش فيه.

تأتي عملية الفخر أو الحرق كما يسميها الخزافون، بعد الانتهاء من

مرحلة تلوين الخزف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

> يعد الطين المادة الأولية في صناعة الأواني الفخارية، وهو أكثر المواد الطبيعية وفرة وأرخصها ثمنا، ويوجد الطين في الطبيعة بأشكال وأصناف مختلفة، أطلق اللغويون العرب على كل صنف اسما معينا حسب طبيعته وشكله ولونه

عملية تشكيل الأواني، ثم تترك في الظل عدة أيام لتجف، تفاديا لتشققها أو اعوجاجها إذا ما وضعت في الفرن مباشرة، بعدها تبدأ عملية الحرق أو الفخر التي تجرى في الأفران الحرارية الخاصة بالفخار، والأفران هي الأخرى مرت بسلسلة من التطور، فأقدم عمليات فخر الأواني كانت بوضعها في الأرض وتمزج بكوم الوقود الذي يحتوي على القش والتبن والقصب والبردي، وفضلات الحيوانات، بعدها أصبح الكوم يحاط بجدار منخفض من الطين، والبقايا تغطى بالطين مع ترك مسافة بين الأواني والنار، وهذا هو الشكل المبسط للفرن البدائي الذي تطور فيما بعد، وأصبحت الأفران ذات أشكال مختلفة، منها المقببة والكروية والأسطوانية التي تحتوي على صفوف من الثقوب، ثم ظهرت الأفران الحديثة وفيها أصبح الخزاف على معرفة كبيرة بقياس درجة الحرارة داخل الفرن لكي تكفي لفخر الأواني وتحويلها من أوان طينية ذات أصل نحيف سهل التفتت والكسر إلى أوان مسامية صلبة أشبه بالكتلة الصخرية.

لم يكتف الخزافون الأوائل بصنع أوان فخارية بسيطة مسامية تساعد على تسرب السوائل منها بسهولة، لذا فقد اهتدوا إلى التوصل لمعرفة مركب زجاجي ذي ألوان جميلة متعددة يندمج مع سطح الأواني الفخارية ليكسبها جمالا ونعومة، ويقضي على صفة المسامية فيها، وهو مادة التزجيج، وتكون هذه المادة بتحضير مجموعة من المعادن، مثل السليكا والبوتاسيوم والصودا والكلس، إضافة إلى الأكاسيد المعدنية لغرض التلوين، ومن الأكاسيد التي كانت تستعمل في الخزف الإسلامي، أوكسيد النحاس الذي يعطي اللون الأخضر، وأوكسيد المنجنيز الذي يعطي اللون الأحمر، وأوكسيد القصدير للحصول على اللون الأحمر الغامق، وتختلط هذه الأكاسيد بنسب دقيقة يستخدم فيها ميزان حساس دقيق الوزن، ثم تصهر هذه المواد في درجة حرارة أكثر من مائة حتى تصبح سائلا جاهزا لعملية طلي الأواني التي تنفذ بطرق عديدة، منها التغطيس والسكب أو استعمال الفرشاة، وبعد عملية الطلاء تعاد الأواني مرة أخرى إلى الفرن، وذلك لحرق مادة التزجيج ومن ثم الحصول على أوان جميلة ملونة بألوان مختلفة مصدرها الأكاسيد المعدنية الخالية من المسامية.

ولم يتوقف عطاء الخزاف على مر العصور عند هذا الحد، بل اجتهد في سبيل التوصل إلى ابتكار طرق وأساليب صناعية جديدة، وقد وصل فن الخزف في العصر الإسلامي إلى قمته، وكان السبب في دفع عجلة هذا الفن إلى الأمام هو أن الخزاف المسلم أراد أن يضاهي بها الأواني الذهبية والفضية التي كره الإسلام استعمالها، فابتكر أنواعا عديدة من الخزف كان أشهرها الخزف ذا البريق المعدني، الذي جاءت تسميته نسبة إلى بريقه ولمعانه اللذين يشبهان بريق الذهب ولمعانه، ويعد هذا الخزف أرقى منتجات الخزف في العالم الإسلامي وأجودها وأجملها، وكانت صناعته من الابتكارات العظيمة التي جادت بها قريحة الخزاف المسلم، وقد اختلف المختصون في نسبة هذا النوع من الخزف إلى موطنه الأصلي، إلا أن الغالبية منهم ترجح أنه صناعة عراقية الأصل تعود إلى مدينة سامراء، ثم انتشر منها إلى مراكز عدة لصناعة الخزف في العالم الإسلامي كمصر وإيران وسورية والعراق وشمال أفريقيا، ومن أجمل ما أنتج من هذا النوع من الخزف كان في مدينة سامراء، وهو الملون بالذهبي والأخضر الزيتوني والأخضر الفاتح والبني المائل إلى الحمرة، وكان على هيئة صحون كبيرة وصغيرة وأكواب وطاسات، وتحمل تلك الأواني نقوشا وزخارف نباتية وهندسية رائعة، إضافة إلى الكتابات التي تمثل عبارات دعائية لصاحب التحفة وآيات قرآنية، كما يحمل قسم منها أسماء بعض الخزافين.

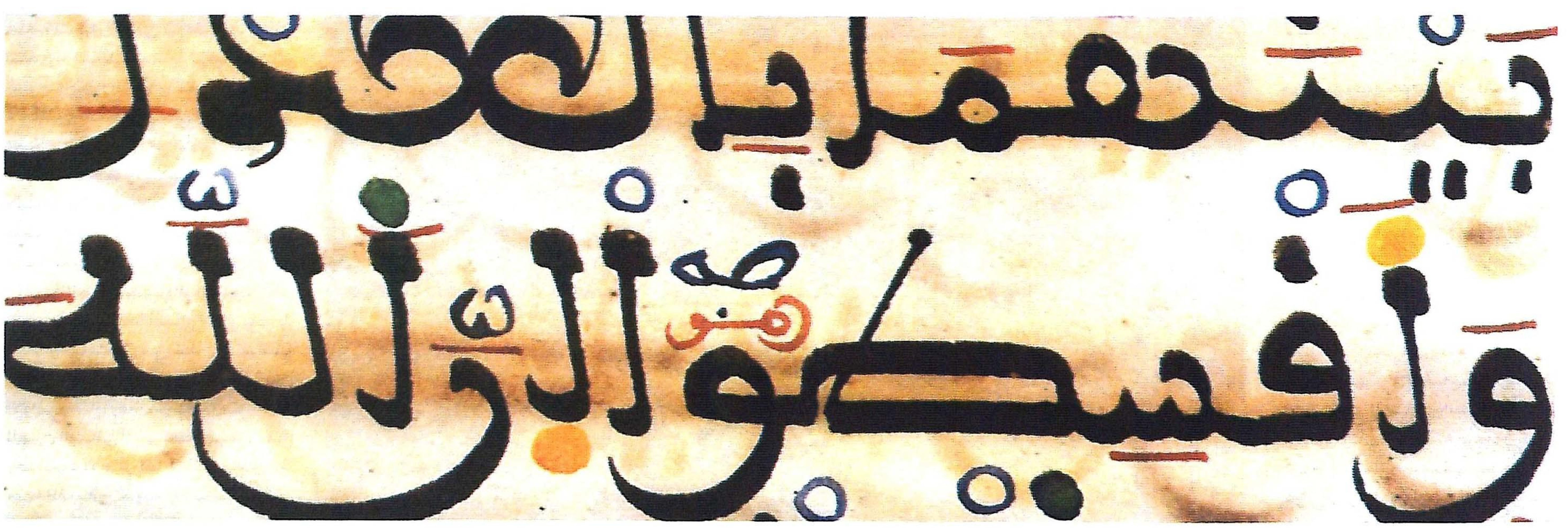
خزفيات إيرانية

> لم تنحصر صناعة الخزف في إنتاج الأواني والصحون، بل تمكن الخزافون من ابتكار تقنيات جديدة لم **تعرف من قبل** وهي «البلاط الخزفي» الملون بالبريق المعدني المزخرف بالأرابسك والعناصر الهندسية والكتابات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جرة من العصر المملوكي - سوريا

لم تنحصر صناعة الخزف في إنتاج الأواني والصحون، بل تمكن الخزافون من ابتكار تقنيات جديدة لم تعرف من قبل وهي «البلاط الخزفي» الملون بالبريق المعدني والمزخرف بالأرابسك والعناصر الهندسية والكتابات، لتغطية المآذن والقباب والمحاريب، وكذلك جدران الأضرحة، وكانت بغداد من أشهر مراكز تلك الصناعة، ثم انتقل إلى مدينة قاشان الإيرانية التي أبدعت في صناعته حتى سمي بالقاشاني نسبة إليها، وقد انتقلت هذه التسمية إلى العراق، ومازالت تسمية القاشاني تستعمل إلى الوقت الحاضر، ومن أجمل ما وصلنا من هذا النوع بلاطات محراب سيدي «عقبة بن نافع» في مدينة القيروان، وتشير المراجع العربية إلى أن هذه البلاطات كانت قد استوردت من بغداد ومعها المنبر الخشبي في القرن التاسع الهجري في عهد زيادة الله الأغلبي، وتشبه هذه البلاطات أواني سامراء ذات البريق المعدني الملون بالذهبي والأصفر الطفلي والبني المحمر. وشاع أسلوب جديد آخر في صناعة الخزف وهو، «الفسيفساء الخزفية»، التي تتكون من عدد من الوحدات الصغيرة المختلفة الشكل والحجم من الخزف المدهون بالألوان، تجمع هذه القطع بعضها مع بعض بملاط يصب عليها من الخلف ليملأ التجاويف، لتزين بها القباب والمآذن وجدران المساجد وواجهاتها، وقد وصلنا الكثير من العمائر الإسلامية التي تزينها الفسيفساء الخزفية التي شاع استعمالها في أنحاء واسعة من العالم الإسلامي، ويضم متحف لندن في إحدى قاعاته أحد المحاريب الإسلامية، الذي تزينه الفسيفساء الملونة. ومن الجدير بالذكر أن صناعة التحف الخزفية بقيت في تطور مستمر، وتعددت أشكالها وأغراضها، حتى وصلت اليوم إلى إنتاج أنواع من التحف التي لا تضاهيها فيها صناعة أخرى، ربما بسبب زيادة الطلب والحاجة الماسة إليها من خلال استخداماتها المتعددة في حياتنا اليومية ◆



إحدى صفحات القرآن الكريم للخطاط محمد القندوسي ١٨٦٠

إذا كان الإبداع الشعري - باعتباره أقرب السلالات إلى التشكيل - في بنائه هو تكامل اللغة التي تتصارع مع كينونتها لتشرق من لغة تحرق نفسها حتى الاشتعال الكامل، أو هو ذلك الحلم الذي يفوح بين الواقع والمجهول، بين المرئي واللامرئي، بين العالم وما وراءه، فإن الإبداع البصري هو تلك الإشارات التي تعطي الانطلاقة بما يفيد أن هناك جسدا مرئيا له حدوده ومرجعيته. هذا الجسد الذي وظف بشكل معين يرفض البياض أو يشاغب الفراغ، بموجب استحضار تجارب سابقة تصب في اتجاه سؤال المتلقي. هكذا راهن المبدع الخطاط بحكم وجوده ضمن لائحة الفنانين التشكيليين، ليصطاد كل ما تقع عليه سنارته من ألق أو حسن أو بهاء، وظل في شجن الإلهام كشبيهه الشاعر، يلتقط الفكرة ويتركها تتقلب على جمر مخيلته حتى تنضج على نار هادئة، ثم تنطلق من عقالها دون ضغط أو إكراه. وفي محاولة الولادة العسيرة، روض المبدع الخطاط الباحث عن الجمال البصري وثائقه المتراكمة ومساحاته وفضاءاته الصماء على اقتحام فتنة استفزازية تحرض على الإمساك بتلابيب الافتتان الهارب والمتعة الاستطيقية واللذة الجمالية.

مصطفى أجماع - المغرب

تأملات في جماليات الخط المغربي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن المتأمل في الإنتاج البصري الذي صاغته يد الموهوب المغربي في مهارة وإرادة خلاقة سيصاب بالذهول أمام غزارة وكثافة الفعل الفني، بالمقارنة مع ضآلة الفعل المصاحب لهذه الإنتاجية من قراءة وتمحيص. لكن بين الفعل الأول المؤسس للبصمات في تلقيح الذات بعناصر الموجودات، والفعل الثاني المتأمل في رعشة وجلالة الخطاب البصري إيجابا كان أو سلبا، يتشكل السؤال الغائب/ الحاضر، باعتبار أن المادة التي نحاورها تنتمي إلى جنس التشكيل عموما، وأنها لا تؤسس حواريتها إلا من خلال البعد البصري بجميع أدوات اشتغاله: خطوط وألوان، وظلال، وتزاويق...إلخ.

وفي غياب فعل حضاري مسؤول يرد الاعتبار لهذا الزخم من الإنتاجية الجمالية التي يمتاز بها الخط المغربي عبر قرون خلت، يحتضن جميع التجارب المغربية عبر مراحلها التاريخية، ونشير هنا إلى ضرورة إنشاء متحف وطني للفنون الجميلة حتى يمكننا التراكم النوعي والكيفي من صياغة الأسئلة المباشرة، التي تحمل إرهاصات النشأة والتطور وتلاقح التجارب، والمقارنات وبلورة الآفاق... إلى غير ذلك.

صحيح أن الموروث المغربي في المجال الإبداعي البصري، وإن كان يحفل بتكراريته، فهو غني في عطاءاته سواء على الورق أو الرق أو المعمار أو الأواني، مما لا يدع مجالا للشك في أن يتحدى تلك الإرهاصات الكرونولوجية العقيمة التي يراهن عليها أصحابها من منظور ضيق في أن الفن التشكيلي المغربي الحقيقي يعود إلى العمل الإبداعي الذي ركز على السند، في حين أن جذوره تمتد امتداد التاريخ.

لقد آمن الخطاط المغربي المبدع بأنه يؤدي عملا جليلا، يعتمد على التركيب والبناء، فسلم بأن مهمته تتطلب مهارة فنية وإرادة خلاقة وعملا متواصلا مضنيا، باعتبار الخط من الصناعات الإنسانية على حد قول ابن خلدون، يقوى بقوة الحضارة ويضعف بضعفها. وتجاوزا، نقحم هنا الناسخ كفنان خطاط، لمراسه المستمر، وإن لم يحقق فنه بالمقدار نفسه من الحرية المتاحة له عند الزخرفة أو التسفير مثلا. ومهما كانت نسبة الابتكار في النسخ تصبح جزئية ومساعدة فقط وليست أساسية مبتكرة. فهذا لا يمنع على أي حال من الإنصات إلى شحنة الإحساس.

"أعطى الخطاط المغربي للخط عناية خاصة، لاسيما عند نسخ القرآن الكريم، ذلك لأن النسخ في هذا المجال من أهم الفنون الجميلة التي تخرج من مسارات الكتابات العادية إلى الكتابة المقدسة"

وإن صغر حجمها ما دامت عملية النسخ هي في البدء والختام عصارة إعداد مستمر للكتابة، وتمرينات كثيرة قبلية لليد والقلم، واستحضارا للنص القابل للنسخ، وإقرارا بالرسم الخاص للكلمة والنص حتى تسود الجمالية الختامية في الشكل الجاهز من قبيل التجربة البصرية للمتلقي. «المهم في الفن هو أن تجيء اليد فتحدث (أثرا)، لأن هذا (الأثر) نفسه هو الفن، والفنان والموضوع الفني على السواء. وحينما يمضي قوس الفن المنعكس من الإحساس إلى اليد، فهناك لا بد للجميل من أن يتشكل على شكل ناتج Pro-duit، يكون مظهرا للانتصار اليدوي...».

لقد أعطى الفنان المغربي الخطاط/الناسخ للخط عناية خاصة، وبالتحديد عند نسخ القرآن الكريم، وهو يربط هذه العناية بجماليات معينة ويوليها اهتماما كبيرا بطرق معينة بالتجويد ومنحه الرتبة الرفيعة لاعتبارات عدة، منها أن النسخ في هذا المجال من أهم الفنون الجميلة التي تخرج من مسارات الكتابات العادية إلى الكتابة المقدسة، ثم ما

لهذا الخط من ارتباط له صفة تحمل في عمقها صورة مصدرها كلام نوراني، كلام الله المباشر لعباده من البشر عن طريق رسوله عليه الصلاة والسلام. فهو في جوهره يحمل معنى عميقا يعج بروحية فياضة، ويربو على الرمزية البسيطة، ويعلو على الزينة، لأنه نشأ صورة من صور العبادة والابتهال، واستجابة لتحذيرات تشير إلى عدم مضاهاة خلق الله، فعانق الخطاط الخط في حرية وخشوع، وجاوره بشراكة احتضان مع الزخرفة، فجاءت فتنة الإيحاء والتجويد في سمو رفيع. وفي مقابل هذا التصور الذي يلوح ببعده الصوفي للخط، تظهر في الشق الآخر صورة الخط باعتباره شفرة أو سنا Code للتواصل من درجة ثانية بالنسبة إلى اللغة. ولعل هذه الخاصية هي التي منحته الاندماج في العملية الانفتاحية على البعد الدلالي، فبقي النص المكتوب/المخطوط عماد الفضاء الذي يحفظ الكتابة.

وتأتي كشوف أنواع الخطوط المغربية وتجنيسها وتسميتها أكثر أهمية، لأنها تقدم الدليل الملموس والملحوظ على وجود اللغة الإنسانية

أولا، واللغة العربية ثانيا، اعتبارا للمعادلة التي تعتمد على أن لغة إنسانية (متحضرة) = رمزا كرافيكيا. «فليست الكتابة الخطية في كليتها ذات طبيعة لغوية. إنها ما يتعدى الصوتي الدلالي الهندسي. اللغة سابقة على الكتابة الخطية، ولكن الرسم الخطي ينزع من اللغة مبررات تركيبية....».

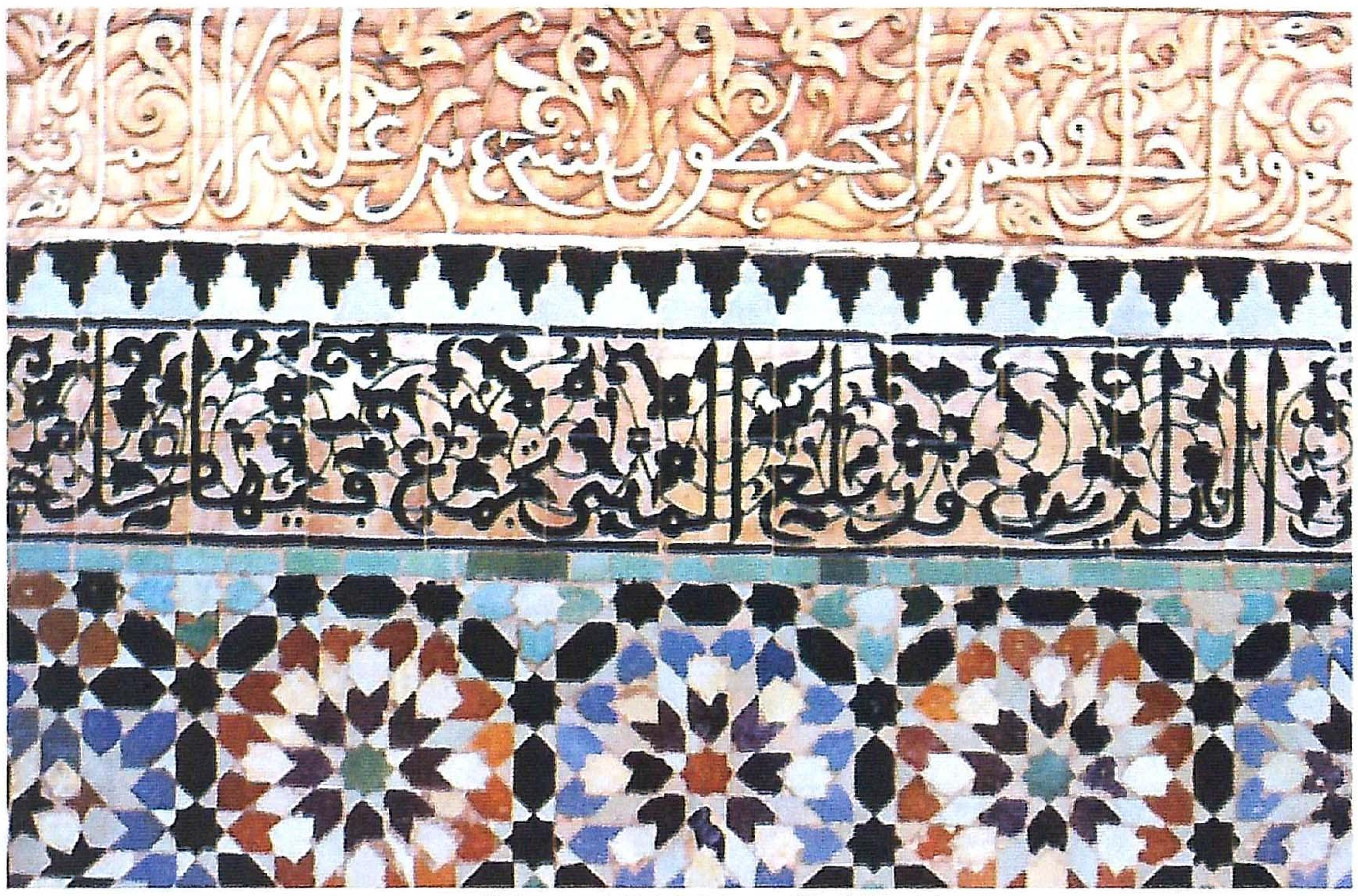
فصياغة رسم الكلمة والدلالة توحيان للمتلقي في لمح البصر بأن يتحرر من المبهم، لينخرط في توهج ألقي آخر يساهم في الضبط اللغوي (النحوي)، كأنه خروج متعلق بدخول ينتظر بدوره الخروج. هكذا تبرز الكتابة بهيكلها وتكوينها، محللة شبكة العلاقات لهدف جمالية مؤسسة تربط بين الكاتب/الخطاط والقارئ/المتلقي.

إن الاهتمام والعناية اللذين مسا الحرف المغربي أعطياه مدلولا خاصا. وما حرف الباء الذي شمله الخطاط المغربي بالاحترام والتقدير لما له من أهمية، حيث يفتتح به القرآن الكريم، وكذلك تكراره عند مفتتح جميع السور إلا دليل آخر يضاف إلى جماليات الخصوصية المغربية، التي تميز نوع الكتابة المصحفية عند المغاربة، والتي تختلف عن مثيلاتها عند المشارقة. وتكفي قراءة القرآن لملامسة هذه الحقيقة بوضوح.

ولهذا كان من المسلم به أيضا أن نتناول الظاهرة/الإشكالية في عموميتها بما تمتاز به من عنصرين مهمين يتحددان في التجلي والتخفي.

فالخطية المغربية تقوم على إخفاء البعد العلمي للقواعد، ويكون هذا الأمر تقصيرا من ذويها. ثم إن إصرارها العنيد في تمظهرات ألغت التجسيد ولم تحتف به، وغامرت في خدمة الحرف/الكلمة/النص، فيكون الخط قد اضطلع بوظيفته الجمالية وبأبعاده المتعددة. فكان مظهره الأساسي هو العمل على إحلال لفظي «الله» جل جلاله و «محمد» صلى الله عليه وسلم المكانة العالية، ثم بعد ذلك حل في الأشياء كجهاد يومي مسترسل رافضا الفراغ والسكون، واضعا الحركة الدؤوبة نصب عينيه في نزوع إلى الحركة الساعية إلى الخير ما دامت الشريعة أوصت بها. فعانق الخط كل فضاء يستحق أن يحتفى به، مكسرا رتابة الفراغ وخالقا بعدا جماليا بصريا لنورين جليلين: نور فتنة مهمة الحرف/الكلمه الذي أنزله الله على عباده، ونور الفن الذي تجلى في الزينة التي خلقت الألفة والحب الساعي إلى الخير والمنفعة. هكذا يكون الخطاط المغربي قد شق حيزا مهما في توظيفه لبعد يثير الدهشة.

إن أي عمل فني يعتبرنصا يندرج أولا داخل دوامة الخطية الجرافيستيكية (Graphis-tique)، فهو في الوقت نفسه يعد رسالة لها صيغتها التي تخرج في حلة ممكنة إلى العموم في تأثير جمالي يمس الأطراف التي تشارك في هذه العملية: الخطاط الباث للرسالة، والموضوع المخطوط، والمتلقي المستقبل.


آيات القرآن الكريم بخط الخطاط محمد القندوسي

ولقد كان للعنصرين الأول والأخير عيون ثاقبة ورؤية واضحة في تمييز الخط، كرسالة موجهة فاحتفى بسمينه وطرح غثه، لما لرداءة الخط من قذى في عين القارئ. «والأصل في الخط أن تكون حروفه بينة قائمة، ومن الإشكال بعيدة سالمة، ثم إن كان مع صحته وبيانه حلوا حسنا كان ذلك أزيد في وصفه».

إلا أننا ونحن نتلمس مسيرة الخط المغربي بأنواعه، نجده إلى جانب مهمته في نسخ القرآن الكريم الذي حظي بنصيب وافر من الاهتمام الإبداعي، قد ساهم بمنسوخات أخرى للعلوم المتعددة والمتنوعة. وبما أن طلب العلم صار غاية عند المغاربة، كان لزاما عليهم تحسين خطوطهم أيضا، وجعل التفنن الخطي ركيزة ملحة لبعد يرجى منه، إلى جانب المعرفة والرفعة، التحرر والتطهير «الحرف دليل العلم والعلم معدن الحرف». «قل لي تعلم العلم لوجهي تصب الحق عندي».

> "حافظ الخطاط المغربي على هويته بعدما حقق وجوده، وانصرف إلى الصيغ الفنية والجمالية والتزيينية التي أعطت لكل عمل رؤية فنية وبعدا روحيا"

كما يبقى لهندسة الفضاء مبدأ أساسي في توزيع السواد وتشكيل الصفحة لبناء علاقة تضادية بين الأبيض والأسود. وللإشارة هنا فاللون الأسود المستعمل من طرف الخطاط المغربي والمسمى «الصمق» لم يكن من باب التقصير في معانقة باقي الألوان، ولكنه طموح في الأصل يترفع عن البذخ المترف، ويعانق البساطة في لون واحد، لأن الفن الإسلامي في حقيقته مشبع بالزهد والتصوف، هذه العلاقة التي تطرح الأثر، خالقة توزيعا يبنى على صناعة تحترم الشروط والمواصفات، كالعربية، مربط فرسنا، التي تبدأ من اليمين إلى اليسار وفي الشكل الأفقي المتوازي الحاصل بين جميع السطور مع السطر الأول الأساس، بالإضافة إلى احترام سمك الخط وتركيبه.

«ووجبت المحافظة عليه - الخط - ومعالجة أحكامه فإن عز ذلك فعليك بترتيبه، فإن الترتيب نصف الخط وترتيبه استواء حروفه. والفصل المتقارب المناسب بينها، ومن ذلك إقامة أشكاله وتبيينها. واستقامة السطور، والفصل بينها أصل جلل في الخط واعوجاجها قبيح، ولا سيما اعوجاج أواخرها إلى أواخره، ومما يستحب في الخط قصر ألفاته و لاماته واعتدالها مع إحكام سائر حروفه، ومن رتبة الخط استواؤه وأن يكون أول البطاقة منفسح الخط، وأن يكون آخرها دقيقا، وأحسن ما يكتب به الكاغد الأبيض لأنه ضد لون المداد».

وما دامت كل عملية إبداعية هي إحساسا بالأشياء ومعرفة بأشكالها ورغبة في خلع الماهية على هذه المادة نفسها، فإن الخطاط المغربي حافظ على هويته بعد ما حقق وجوده، وانصرف إلى الصيغ الفنية والجمالية والتزيينية التي أعطت لكل عمل رؤية فنية وبعدا روحيا، سواء كان هذا العمل عمارة أو آنية أو قماشا أو كتابا، مع وجود الصيغ الملائمة التي تراوح بين الشكل والمضمون، وتأخذ بتلابيب المتلقي إلى موقف أخلاقي ومفهوم إنساني، لما للشرعية الحقيقية العامة من مضمون وشكل في منطق أي وجود فني.

جمال الخط المغربي بخط علي بنعياش

إن الخطاط المغربي - وهو يقف أمام المساحة البيضاء التي يتعين عليه أن يطرزها، ويخلق التوازي الضروري بين مساحة الاشتغال والفراغ حتى يملأ السطح بما يحقق الإشباع البصري والإقناع للمتلقي - لجأ إلى ربط الصلة الأفضل بينه وبين وسائل اشتغاله، وعلى الخصوص المداد، إذ خلق صراع الأضداد وثنائية جميلة تتوزع بين أبيض/أسود، وحاضر/غائب، ومعلوم/مجهول، وفارغ/مملوء، وعتمة/ وجود...ضمن المساحة المغطاة، حتى أنه إذا ضاق ذرعا بذلك وأراد أن يتنفس بأكبر قدر ممكن، لجأ إلى الإضافة التي تساعده على إيجاد الرحابة الممكنة في التزيين والزخرفة والرقش، فاخترق المنظومة الضابطة، وتحرك بالحروف في أشكال يراها من وجهة نظره، تفي في جوهرها بالغرض المطلوب ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في عصر الإنترنت لم يكن غريبا أن تفرز تقنية اتصالات الشبكات تطبيقات مرئية عن بعد، من ضمنها «متاحف الخط المباشر» التي يجري تشكيلها وتنظيمها لتصبح في متناول المستفيدين، فالمعروف أن المتاحف، من الناحية التقليدية، هي مراكز لتقديم المعلومات، معتمدة على جذب زائريها لمشاهدة مقتنياتها وتفسيرها لهم، وكان يتعين على هؤلاء الزائرين في السابق أن يقوموا بأنفسهم بزيارة مراكز تقديم المعلومات، وبظهور الإنترنت أصبحت مراكز المعلومات قادرة، بدرجة متزايدة، على الوصول إلى جامعي المعلومات وهم داخل منازلهم أو في أماكن عملهم أو مدارسهم أو مكتباتهم، ومن ثم فإن المتاحف قد أصبحت مهيأة بحق لأن تقدم المحتوى الواقعي الذي يجذب مستخدمي شبكات المعلومات.

في أوروجواي بُني موقع لمتحف «موفا» على الشبكة عام ١٩٩٧، ويتزايد اليوم الطلب على المتاحف الافتراضية، وهذه إحدى مميزات ثورة الاتصالات المعلوماتية في عصر الشبكات الحاسوبية العملاقة.

د. رضا عبدالحكيم إسماعيل - مصر

٢٥ دولة تزور موقعه يوميا

متحف موفا الافتراضي في أوروجواي

متحف تقدر مساحته بستة آلاف متر

متحف موفا المذهل من الناحية المعمارية، الذي يضم مجموعة فريدة من الفن المعاصر، موجود فقط على شبكة الإنترنت، وتزور ٢٥ دولة مختلفة موقع المتحف في اليوم، ويبلغ معدل الدخول عليه يوميا خمسة آلاف مرة، وقد حصل على ٣٨ جائزة دولية من عدد من المؤسسات في أمريكا اللاتينية وأوروبا وأمريكا الشمالية، منذ افتتاحه على الخط المتصل في عام ١٩٩٧، وقد انتقى هذا الموقع وأجري عرض له، والتوصية به من المواقع الشبكية الثقافية ذات الصلة من كل أنحاء العالم، وأيضا من مجلات مثل مجلة رابطة الفن (Art Nexus) ومجلة همبولت (Humboldt)، وأهم جائزة حصل عليها كانت في مؤتمر علماء المتاحف، الذي عُقد في أبريل ١٩٩٨ تحت عنوان «المتاحف والشبكة» في تورونتو. وكانت منافسة بين أكثر من ١٥٥ متحفا على الخط المتصل، ونال موفا جائزة عن العرض الافتراضي، وهي جائزة «أفضل متحف على الشبكة».

افتتح الموفا MUVA أو متحف إلبيز El pais الافتراضي للفنون في ٢٠ مايو ١٩٩٧ وعنوان موقعه بالإسبانية هو http://www.diarioelpais.com/muva، وهو أكبر المواقع وأهمها على الشبكة في أوروجواي، وأول متحف افتراضي في البلاد، وهو متخصص في فنون أوروجواي، ويخطط لأن يفتح قسما عن فن أمريكا اللاتينية.

تمر المفاهيم المتعلقة بالمتاحف حاليا بفترة تغير، فلم تعد للمتاحف بالضرورة حوائط، ولم تعد بمنزله مخازن فقط، ولكن يمكنها أيضا أن تكون مصادر معلومات على الخط المتصل، ومنتدى للمناقشة، وعونا على البحث ونشر المعرفة، وللمتحف المقام على الشبكة فائدة كبيرة لأنه جهاز متفاعل، حيث يمكن لأي شخص أن يمارس تجربة الفن من أي نوع في أي وقت وفي أي مكان، وليست هذه الفكرة جديدة تماما، فقد سبق أن أنشأ الخبراء متحفا محمولا Boite a valise، كما ابتكر التقنيون مفهوم المتحف التخيلي Muésee imaginaire، وفي الوقت نفسه، فإن إنشاء متحف موفا، إنما هو أمر متصل بالموقف المحلي المرتبط بالإنترنت، والذي ينمو بسرعة، مبينا زيادات مثيرة في استخدامه، وأوروجواي واحدة من أكبر الدول التي يستخدم فيها الأفراد الإنترنت في أمريكا اللاتينية، كما أن كثافة البث التليفوني Tele-density في أوروجواي عالية للغاية، وهي الدولة الوحيدة بين كل الدول الأمريكية التي فيها نظام تليفوني رقمي بنسبة تصل إلى ١٠٠٪.

في عام ١٩٩٦ بدأ الخبراء في تطوير هذه الفكرة، وهي إنشاء المتحف الافتراضي، وقد تسارعت الإجراءات بفضل رعاية صحيفة إلبيز El pais، التي تعد أهم صحيفة في أوروجواي، فحصل المشروع على الموافقة والمساندة. ومنذ ذلك الحين، أصبح متحف موفا ينتسب إلى صحيفة إلبيز، التي لها الوضع المناسب والمؤهل لهذه الرعاية، فهي قد أنشأت لنفسها موقعا ناجحا للغاية على الشبكة، وفازت نسخة رقمية منها بجائزة في مارس ١٩٩٦ http://www.diarioelpais.com، إضافة إلى أن لها قسما رقميا، وقسما لأنظمة الكمبيوتر. وليست صحيفة إلبيز معنية بالتجارب الرقمية ومشروعات الإنترنت فحسب، بل إن لها أيضا تاريخا طويلا في خلق مساحات خاصة للفنون ورعايتها.

وقد نظم القسم الرقمي هيئة من العاملين لمتحف موفا بمجرد الموافقة على المشروع، وتضم هيئة العاملين أمينا للمتحف، ومؤرخا للفن، وصحافيين، ومصممي أساليب طباعية، وفنيين ومصورين، ومهندسين معماريين، واثنين من الأساتذة المتخصصين في الشبكة، ومصمما للأشكال الطباعية والرقمية، وخبراء في علوم الكمبيوتر، ومترجما.

إن متحف موفا يسعى لأن يعرض أفضل فنون أوروجواي في المجال الافتراضي، الذي يضفي إحساسا قويا بالواقع. والفكرة هي، أن تُستخدم الشبكة كوسيط لمعرض سوف يعمل على إعادة خلق التجربة المتحفية، ويحاكي قدر المستطاع الإحساس بالوجود داخل مبنى. والمبدأ الهادي في هذا الخط من الفكر، هو توليد بيانات افتراضية ترتبط ارتباطا وثيقا بالواقع. إن موفا ليس متحفا، وليس تمشية مخططة عبر كتالوج من الصور.

يقع موفا في مبنى خاص صممه معماريون، بحيث يمكن تشييده في أي وقت. والسبب المنطقي في إنشاء المبنى الافتراضي لمتحف موفا، هو أن تشييد متحف للفن كتلك المتاحف البارزة في عواصم المدن الكبرى في العالم، يكلف

http://www.diarioelpais.com/muva

مبلغا باهظا بالنسبة إلى الوضع في أوروجواي. وهكذا نرى أن التقدم في الواقع الافتراضي وتطور الإنترنت، قد جعلا المغامرة الكبرى أمرا ممكنا، أي تصميم ما هو اليوم متحف مستحيل لأوروجواي.

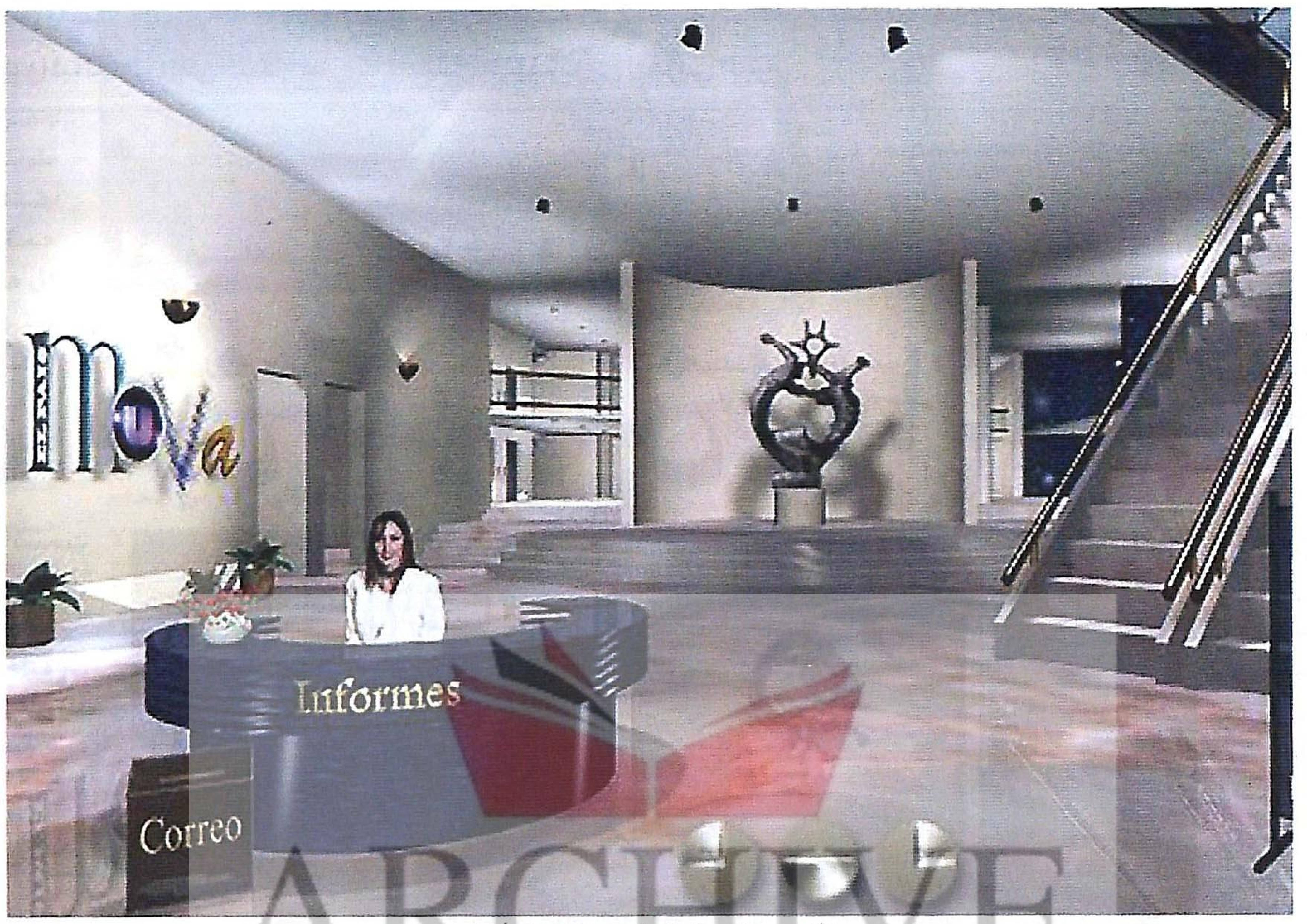
لقد كلف أربعة مهندسين معماريين إعداد مخطط للمبنى، فصمموه بمساعدة بيانات الكمبيوتر Data CAD، وقد عمل هؤلاء المهندسون كما لو كانوا بصدد بناء متحف حقيقي، فمساحة المبنى ستشغل مساحة حقيقية قدرها ستة آلاف متر مربع، وموقعه الافتراضي سيكون في وسط مدينة مونتيفيديو، يضم خمسة طوابق رئيسية، وثلاثة مستويات إضافية، ترتبط فيما بينها مكانيا باستخدام ارتفاعات متعددة. وهناك فكرة مهمة أخرى من وراء إنشاء المبنى الافتراضي، ألا وهي عرض الفن في بيئة مكانية، وذلك لكي ينقل إحساسا شبيها بالإحساس الذي يعيشه المرء داخل متحف، بالإضافة إلى تدعيم الاتصال البصري بالأعمال الفنية.

والمبنى وصالات عرضه ومساحاته ومحفوظاته لها جميعا بعد افتراضي ينافس ذلك المتحف المستحيل، وارتكازا على المشروع المعماري، نجد أن مصممي الأشكال الرقمية اضطلعوا بالإنتاج الرقمي لمتحف موفا، وابتكروا نسخة ذات أبعاد ثلاثية للمتحف.

وهناك جزء مهم للغاية في عملية التشييد هذه، ألا وهو التفاعل مع الفيزيائيين، لضمان أن يكون التصميم متوافقا مع الطرق الفنية للسياحة في متحف موفا. والتأثيرات الواقعية للتصميم ثلاثي الأبعاد، مرتبطة بالاستخدام الخاص بلغة النص المحوري HTML (أداة لاستحداث المصادر والبحث عنها على شبكة عموم العالم).

وتساعد إحدى الأفكار على تمكين المستخدمين من دخول العالم الافتراضي لمتحف موفا بسهولة، مع التغاضي عن الكمبيوتر الشخصي والمتصفح browser. وهكذا نرى أن متحف موفا يشجع المستخدم على زيارة المبنى، والدخول في واقع آخر، وتملك إحساس افتراضي، والعيش في وهم. والأوامر Commands حدسية، وتتصل بالحركات الطبيعية للإنسان: الإحساس بالتقدم من صالة إلى أخرى، والتحرك حول صالة معرض، وصعود السلالم وهبوطها، واستخدام المصاعد الكهربية في الصعود والهبوط، وبلوغ مكتب الاستعلامات، وبعث الرسائل، ويمكن للمستخدمين أن يلفوا ويدوروا ذهابا وجيئة، ويتطلعوا إلى الصور التي تحاكي الفراغات ذات البعد الثلاثي، وينتابهم إلى حد معين الإحساس بزيارة المتحف، والاستمتاع بهندسته المعمارية، والتمتع في الوقت نفسه بمشاهدة الأعمال الفنية، ومع ذلك، فإن المقصود هو الإبقاء على الخطو سريعا نسبيا.

”
تمر المفاهيم المتعلقة بالمتاحف حاليا بفترة تغير، فلم تعد مجرد حوائط أو مخازن فقط، ولكن يمكنها أيضا أن تكون مصادر معلومات ومنتديات للمناقشة وعونا على البحث ونشر المعرفة
“



تأثيرات واقعية بتصاميم ثلاثية الأبعاد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تجربة بصرية تعطي متعة جمالية حقيقية

”
كُلف أربعة مهندسين بإعداد مخطط المبنى، فصمموه بمساعدة بيانات الكمبيوتر كما لو كان متحفا حقيقيا، فمساحته تقدر بستة آلاف متر، ويتكون من خمسة طوابق رئيسية، ويقع في وسط مدينة مونتيفيديو
“

فالمستخدم المزود بكمبيوتر معياري وجهاز مودم modem، لنقل البيانات، وإرسالها إلى مسافات بعيدة، ومتصل بشركة جيدة لتوصيل خدمة الإنترنت يستطيع زيارة القاعات بسرعة تامة.

متحف موفا متخصص في واحد من الإسهامات المهمة في فن أمريكا اللاتينية وهو الفن الحديث والمعاصر لأوروجواي، ويمكن الزائر من مشاهدة نماذج جيدة لأفضل ما أنتجه فن اوروجواي على كمبيوتر منزلي، والانتفاع بالشبكة بالوسيط الذي يتلاءم جيدا مع معروضات كثيفة الصور للأعمال الفنية. وهو بذلك يسعى نحو فرص جديدة لفن أوروجواي، ويحاول أن يضفي عليه المزيد من الوضوح، كما أنه يقدم مسرحا جديدا لفناني أوروجواي، ويرغب في زيادة تعزيز الفرص أمامهم، لكي يزداد اقترابهم من مجتمع الفن على المستويين القومي والدولي، وفي الوقت نفسه يسعى متحف موفا إلى تقليص مركزية الثقافة، وذلك بجذب مشاهدين جدد للفن وللمتاحف وللمجموعات الحقيقية، وتشجيعهم على الاستمتاع بمشاهدة القطع الفنية الحقيقية.

ويحاول متحف موفا الحفاظ على رسالة معرض المتحف وممارسته فيما يتعلق بالتصنيف والسياق وفهم المشاهد واستقباله، وخلق تجربة بصرية قد تعطي متعة جمالية وثروة معرفية، علاوة على تثقيف الذات وتدعيم الوظيفة المعرفية. ولقد وُضع قدر كبير من المعلومات على الخط المتصل on-line عن الفنانين والصور.

ويهدف متحف موفا إلى إنشاء شرح واقعي للأعمال ومحيطها الجمالي، ويتضمن الشرح المعلومات العادية التي تقدمها المتاحف عن القطع الفنية (العنوان والتاريخ والحجم وأسلوب المعالجة الفنية والوسيط والموقع)، بالإضافة إلى نصوص توضيحية عن السياقين التاريخي والثقافي، وإشارات إلى المدارس أو الأساليب أو الفترات الزمنية التي تمثلها الأعمال الفنية، وكذلك السير الذاتية والببليوجرافيات. ويضع متحف موفا في الاعتبار أن ثمة درجات متفاوتة من معرفة قراءة الخط المتصل، ويوجد لديه قسمان للمساعدة، ويحاول الخبراء أن يشجعوا مستخدمين جددا على الشعور بالارتياح مع التكنولوجيا الجديدة، وتجنب الانصراف عنها.

قرر فريق العمل في متحف موفا أيضا أن يكون المتحف متاحا لأكبر عدد ممكن من جمهور المشاهدين، وعقب افتتاح الموقع استخرجت نسخة منه باللغة الإنجليزية. فالموقع متعدد اللغات يصل إلى عدد كبير من المشاهدين، بل قد يستخدم في تحقيق أغراض مختلفة، فهو لا يستخدم على سبيل المثال، لتدريس الفن فقط، بل لتعليم اللغات أيضا ◆

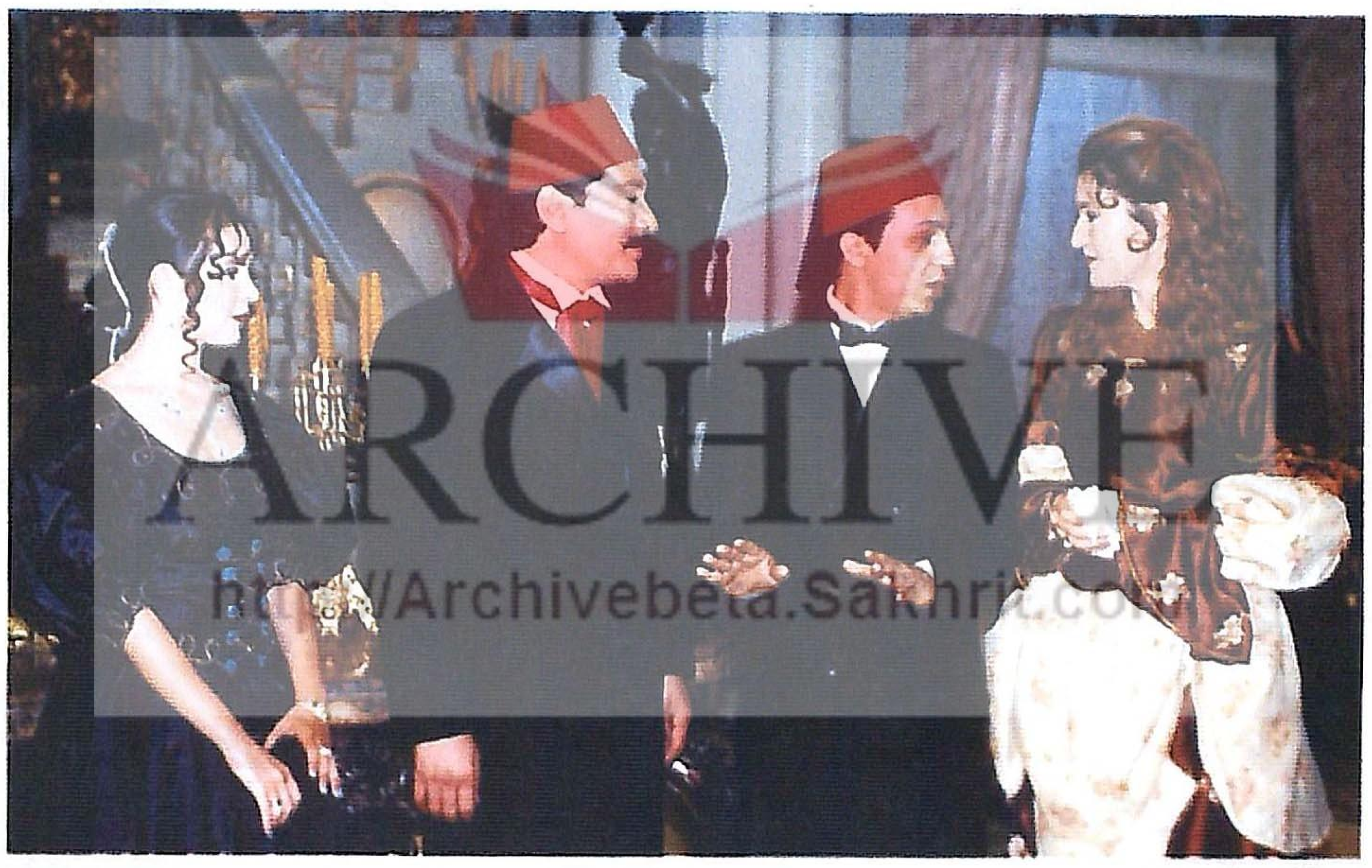
في إحدى حلقات المسلسل التلفزيوني الكوميدي الشهير «وين الغلط» للفنان دريد لحام. تناول كاتب المسلسل الشاعر محمد الماغوط أمراض وعيوب السينما المصرية في حلقة حملت عنوان «فيلم عربي»، فأبرز بأسلوبه الساخر اللاذع كاريكاتورية العلاقات والموضوعات، مجسدة في تسلط المنتج الجاهل الذي يريد أن يصنع فنا على هواه بـ «فلوسه» وسيطرة المصادفات الميلودرامية، حيث البطل يلتقي البطلة في الصحراء بالمصادفة البحتة، الأب يصرخ بانفعال من نوع خاص «الجوازة دي مش لازم تتم» على اعتبار أن الأقدار تكشف أن حبيبة البطل التي تدعي أنها طالبة جامعية يتضح أنها راقصة في ملهى، والمفاجأة أنه يكتشف أنها أخته! أما الأب فيعترف «سامحني يا أحمد أنا مش أبوك». ويذهب الماغوط في سخريته التهكمية إلى أقصاها، فيكمل العبارة على لسان الشخصية ذاتها «أنا مش أبوك... أنا أمك يا ابني».

والواقع أننا لو أردنا أن نتناول أمراض المسلسلات التلفزيونية العربية بالطريقة التهكمية الساخرة نفسها، فإن النتيجة ستكون حافلة بالكثير من العيوب والمفارقات والمبالغات، التي تشكل صورة المسلسل التلفزيوني العربي اليوم.

محمد منصور - سورية

المسلسلات العربية

قليل من الفن كثير من المبالغات


بوابة الحلواني بانوراما تاريخية اجتماعية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تيمة «الجوازة دي مش لازم تتم» التي نسجت على منوالها عشرات الأفلام الكوميدية في السينما المصرية وجدت في الدراما التلفزيونية العربية تربة خصبة لكي تزدهر فيها، وفي معظم المسلسلات العربية، التي يطلق عليها لقب «الاجتماعية» لا تعدم وجود قصة حب معطلة، تحول هذه العبارة، التي فقدت بريقها الكوميدي، دون أن تكلل بالزواج السعيد، وإذا ما بحثنا عن الأسباب فهي كثيرة ومتنوعة، تبدأ بإرادة الأهل، أو بالظروف الاجتماعية التي تبدو في المسلسلات العربية بيئة مضادة لمشاريع الزواج على طول الخط، ولا تنتهي عند كيد العزال، سواء أولئك الذين يكيدون للبطلة في سبيل الظفر بالبطل أو العكس، أو أولئك الذين يرون أنهم الأحق ببطولة المسلسل على رغم تعاطف كاتب المسلسل أو مخرجه معهم في واقع الحال!

«الجوازة دي مش لازم تتم» خط درامي، أو لا درامي لا بد منه في المسلسلات التلفزيونية العربية، فمن أين للكتاب أن يكتبوا مئات المشاهد في مئات المسلسلات لو أنهم أرادوا أن يشغلوا أنفسهم طويلا بالبحث عن عناصر جديدة في الواقع الاجتماعي العربي المعيش؟ ثمة مؤامرات ومكائد ومخططات، وضائقات اقتصادية، تستغرق حلقات وحلقات في دراما مشاريع الزواج المعطلة، أو ليس المشاهد العربي لديه الفائض من الوقت في هذا الفائض من العمر؟ أو ليست هذه المسلسلات التي تبث بالمجان هي فاكهة الصيف والشتاء بالنسبة إلى المواطن العربي الكادح الذي لا يجد خيارات ترفيهية في حياته اليومية سوى تلك الحلقات السخية في هذا السباق الماراثوني الذي لا ينتهي؟!

وبالطبع فإن مشاريع الزواج المعطلة، تستثير في مخيلة كتاب المسلسلات الكثير من الشؤون والشجون بدءا بمشكلات موافقة الأب أو رفض الأم أو العكس، أو الفوارق الطبقية وما تستتبعه من منافسة غير متكافئة بين الحب والمال، وانتهاء بالشقة أو «عش الحب» الذي يجمع العاشقين المعذبين، والبقية عند سماسرة العقارات والمقاولين الفاسدين!

ولكن إذا حدث الزواج في مسلسلات أخرى فليس بالضرورة أن ترتهن لهذا الموضوع فقط، ووفق الكاتب بين عاشقين موعودين سلفا بالثبات والبنات، فما المشاهد الدرامية المألوفة التي ربما لا يكاد يخلو مسلسل عربي منها، إلا إذا كانت الزوجة أو الزوج عاقرين لا سمح ولا قدر الله؟!

أهم تلك المشاهد من دون شك، هو ذلك المشهد المفصلي المهم الذي تظهر فيه البطلة وهي خارجة من الحمام أو وهي داخله، وعندما يسأل البطل أو الزوج أو من يهمه الأمر، عن الحدث الجلل الذي يدفع الزوجة لأن تهرع إلى الحمام، أو تخرج منه وعلامات الإعياء والتعب التلفزيوني بادية على وجهها أو على قوامها، تجيب بنبرة يمتزج فيها الإعياء والتأثر بالخجل «مش عارفة يا حبيبي.. نفسي غامة علي!»، وبالطبع سيفهم المشاهد مباشرة من كثرة ما تكرر هذا المشهد، أن البطلة أو الزوجة «حامل».

وربما ستطلق المشاهدات المتفاعلات مع أحداث هذه الدراما زغاريد الفرح قبل أم البطلة أو البطل، أو بقية أفراد العائلة الدرامية، في تلك المسلسلات.

وإذا كان الغثيان أو الدوار من علامات الحمل البشري حقا، التي يحق للفن أن يجعلها تفصيلا حياتيا أحيانا، فإن المشكلة تكمن هنا في تنميط الواقع في المسلسل التلفزيوني العربي، بحيث لا نجد من يكسر هذا التنميط مثلا، ليقدم لنا مشهدا لشخصية «نفسها غامة عليها» لأسباب صحية أو درامية أخرى غير الحمل السعيد.

ثمة مسألة أخرى في المسلسلات التلفزيونية العربية تتعلق بالبطل والبطلة، وما يتصل بهما من أمراض النجومية التي تتفاقم عادة مع مرور السن والتجربة والعمر، وتطور تقنيات الكذب وأوهام تصديق هذا الكذب عند التحدث في وسائل الإعلام لدى الكثير من الممثلين والممثلات، وهو ما ينعكس في مرآة الدراما السينمائية والتلفزيونية على وجه الخصوص.

وإذا ما بدأنا في تأمل حالة البطلات، فإننا سنجد في المسلسلات العربية ممثلات ونجمات يمكن أن يطلق عليهن «ممثلات السن المحيرة» والسن المحيرة - كما هو معروف - لقب تطلقه محلات بيع الألبسة والأحذية على نوع خاص من القياسات التي لا تنتمي إلى مقاسات الأطفال تماما ولا مقاسات الشباب أيضا. إنها (بين.. بين) وعلى المبدأ ذاته تجد في المسلسلات التلفزيونية ممثلات يمثلن دور الطالبة الجامعية على مدى أكثر من عشرين سنة متواصلة، إنهن لا يردن أن يكبرن ولا أن يتقاعدن، يخشين أن يصبحن أمهات حتى لا يغير المخرجون نظرتهم إلى الأدوار التي تعرض عليهم، وحتى لا يغير المشاهد موقعهم المأمول في سجل أحلامه، ويقاومن الزمن بالماكياج وضفائر الشعر المستعار، وحزمة الكتب والكراسات التي يحملنها سنوات وسنوات بدلع مستعاد من زمن الصبا، وهن يذهبن إلى الجامعات أو يعدن منها.

هؤلاء الممثلات، ومعهن المخرجون الذين ينصاعون لأوهام النجمات الزمنية، ينسون أن المشاهد له ذاكرة، وأن المشاهدين بجميع شرائحهم، يكبرون بينما الممثلات لا يكبرن، وهم لا يفكرون في أن هؤلاء المشاهدين الذين شاهدوا هذه الممثلة أو تلك في مثل تلك الأدوار قبل خمس عشرة أو عشرين سنة، كيف لهم أن يتقبلوا ويصدقوا الممثلة نفسها في الأدوار نفسها بعد كل هذا الزمن؟!

وقصارى القول، مهما رسبت الطالبات في صفوف الدراسة الجامعية فلا يمكن أن يبقين طالبات جامعيات أو فتيات مدللات «على وش جواز» نحو عقدين من الزمن، لكن هذا يحدث في مسلسلاتنا العربية فقط ومع ممثلات السن المحيرة، اللواتي سيحيرن علماء السلالات البشرية في نهاية المطاف!

يقال في المعتقدات الشعبية «لكل إنسان قرين» أما في مسلسلاتنا التلفزيونية، فلكل بطل سنيد. ومشكلة السنيد في الدراما العربية، هي أحد منعكسات نقص الحرفة والإبداع لدى الكاتب!

فكما في كل عمل درامي قصصي أو روائي، ثمة شخصيات محورية رئيسية يتركز حولها الفعل غالبا؛ بحيث ينبغي إضاءتها وكشف عوالمها الداخلية، ونزعاتها الخفية من أجل فهم وتبرير سلوكياتها، لكن قلة حيلة القسم الأعظم من الكتاب التلفزيونيين، وتواضع إلمامهم بتقنيات الكتابة وبناء الشخصيات، تجعلهم لا يجدون حلا لمشكلة إضاءة عوالم البطل الداخلية، إلا من خلال ابتكار سنيد له، لا هم له، ولا وظيفة على خارطة الدراما إلا توجيه الاستفسارات والأسئلة المباشرة والساذجة في الغالب، عما يحس صديقه البطل في هذه اللحظة أو تلك، وعم يشغل تفكيره، أو يؤرق منامه، أو يثير لواعج الحنين والاشتياق في خفقات قلبه المعذب.

السنيد في مسلسلاتنا ليس هو صديق البطل وحسب، إنه الصدى لصوته، والظل الذي لا يوجد، ولا يتحرك إلا بوحي من حركة البطل وأفعاله وحاجاته. إنه (جندي مبني للمجهول) على رغم أنه الأكثر ظهورا أمام الكاميرا، بحيث يكاد يكون الممثل رقم (٢) بعد البطل أو البطلة من حيث عدد المشاهد التي يوجد فيها لكنه وجود ليس إلا، لا نعرف أي شيء عن عالمه الداخلي، عن قضيته كإنسان يفترض أنه من لحم ودم، وعن كينونة وجوده الدرامي. إنه نموذج فني فارغ لا يعرف الكتاب طريقة لإغنائه.

يرى بعض كتاب الدراما التلفزيونية في المرض ورقة رابحة يمكن استخدامها في المواضيع والأوقات الحرجة، وخصوصا عندما يصلون ببعض الشخصيات التي ابتدعوها، إلى طريق مسدود، لا يعرفون فيه كيف يسلكون إلى تحولات جديدة، أو آفاق جديدة يمكن أن تلعب فيها هذه الشخصية دورا ينسجم مع المقدمات التي أسسوا لها، أو التي نسوا كيف أسسوا لها أحيانا.

ويجد بعض كتاب الدراما التلفزيونية العربية في الأمراض المستعصية ضالتهم المنشودة، وتعتبر الأورام الخبيثة، والسرطان بأنواعه، (وفي فترة انتشرت موضة الإيدز) من الأمراض التي تلبي الحاجة في مثل هذه الحالات، لأنها تضع

الشخصية الدرامية في مواجهة الموت المحتوم والمنتظر، مما يبرر أي تغيير أو انقلاب في تصرفاتها وفي سلوكياتها وفي مواقف الشخصيات منها. والأهم من هذا كله، يجد صناع العمل، فرصة مثلى لكسب تعاطف المشاهدين، واستدرار دموع البسطاء منهم، على اعتبار أنهم سيبتهلون إلى الله ألا يصيبهم ما أصاب هذه الشخصيات الفنية، وأن يحفظهم من شر ما ابتليت به، فيكتشفوا بذلك كم يبدو هذا المسلسل (واقعيا) أو (قريبا من واقعهم) كما يقول بعض الناس البسطاء للتعبير عن تعاطفهم مع هذه المسلسلات.

وطبعا هذا لا علاقة له بمفهوم (التطهير) الراقي في التراجيديات المسرحية الكبرى، بل هو عنصر من عناصر الانزلاق نحو الميلودراما باعتبارها حلا مجربا ومضمونا من حلول العجز الدرامي الذي يعتري النص، ويثقل كاهل الكاتب، الذي ينسى بعد ذلك الصراعات والتحولات الاجتماعية التي أراد أن يعبر عنها، وتغيب عنه كلية نتائجها ودلالاتها، لينتهي الأمر إلى صراع قدري مع مرض لا شفاء منه، ولا تأثير له دراميا، خارج التأثير الميلودرامي والأحزان والمبالغات البكائية.

المشاهدون البسطاء الذين يتابعون أحداث المسلسلات التلفزيونية باهتمام شديد، وإخلاص شديد كثيرا ما ينتابهم القلق والتوجس إزاء مصير بطل العمل، حين تكون حياته منذ الحلقات الأولى مهددة بالخطر، أو حين يواجه عصابة أشرار وفاسدين، أو سلطة حكومة جائرة (هذا في الحالات النادرة التي تتجرأ فيها الدراما التلفزيونية على الخوض في السياسة) أو قانون ظالم يريد القصاص - غير العادل - منه وبالإمكان، حسب نظرية المسلسلات العربية، أن نطمئن السادة المشاهدين، إلى أن البطل في المسلسلات العربية لا يموت وإلا كيف سيكون «بطلا» بمفهوم الكتاب والمخرجين، وبمقاييس الممثلين النجوم، الذين لايقبلون لعب دور البطولة في مسلسل ما، ما لم يكن «من الجلدة إلى الجلدة»، حسب التعبير الذي يطلقه طلاب المدارس للإشارة إلى حفظ بعض مقرراتهم الدراسية كاملة غير منقوصة.

هذه المسألة التي نتناولها بالنقد هنا ليست من قواعد وأبجديات الفن الدرامي التي لا غنى عنها كما يحلو للبعض أن يتصور، ففي الدراما لكل شيء وظيفته السببية ومبرراته التي تحتكم إلى منطق العمل الدرامي الداخلي، الذي يفرض نفسه، أما التشبث بحياة البطل رغما عن أنف كل هذه الاعتبارات، فهو ينطوي على قسر واضح، ويجعل مسار الكتابة في العمل الدرامي مرهونا بهذا العرف أو بالأحرى «القيد»، ولذلك ستجد - - أبطالا في مسلسلات بوليسية أو فانتازية أو درامية مثيرة، يخوضون الأهوال، ويقطعون البراري والقفار، ويركبون البحر والأمواج، ويتحملون القر والحر، ومع ذلك فهم يخرجون سالمين غانمين كرمى لنمطية الكتابة التلفزيونية الرديئة، ولطموح الممثل إلى أن يبقى ملتصقا أمام الكاميرا، فلا يغيب إلا بغياب المسلسل وانتهاء حلقاته.. وقد يحدث العكس أيضا، فقد سبق للمخرج نجدت أنزور أن طلب من الكاتب هاني السعدي شطب شخصية درامية أساسية يلعبها الممثل السوري عارف الطويل من الجزء التالي لفانتازيا «الجوارح» لخلاف معه، تعالت أصداؤه عبر مهاترات صحافية لتجسد بذلك حقيقة أن

ليالي الحلمية أبرز مسلسلات الأجزاء

المخرج هنا «عاوز كده».. ويبدو أنه في المسلسلات - كما في الحياة - يصح القول «إنه.. لا يدوم إلى وجه القيوم».

ويجدر بنا ونحن نستجلي مفاتن المسلسل التلفزيوني العربي، ألا نغفل عن مسألة جوهرية في كتابة وإخراج ٨٠٪ من مسلسلاتنا، ألا وهي مشكلة التطويل.

ويبتكر الكتاب والمخرجون، بمباركة أكيدة وشاملة من المنتجين طبعا، شتى الأساليب والألاعيب والأفانين، التي تجعل من الثلاثية سباعية، ومن السباعية مسلسلا في خمس عشرة حلقة، ومن هذا الأخير مسلسلا في ثلاثين أو ثلاث وثلاثين حلقة، وخصوصا إذا كان المسلسل مجهزا للعرض في دورة رمضان التلفزيونية، حيث لا يكتفي صناعه بالأيام الثلاثين من ليالي شهر رمضان المبارك، بل يطمحون إلى الإطلالة أيضا عبر أيام عيد الفطر السعيد الثلاثة، فيكون حاصل جمع الاثنين: ثلاثا وثلاثين حلقة تلفزيونية بالتمام والكمال، وثمة حلقات من مسلسلات وصلت في السنوات الأخيرة، إلى الأربعين أو يزيد.. من غير أن يعبأ صناعها بما يعتري علاقة المشاهد بها حين عرضها من برود وتثاؤب، وعلى رغم ما يبتكره الكتاب أو المخرجون من حجج واهية وسخيفة لتبرير هذا التطويل، وتحويله إلى فلسفة ورؤية فنية، كما يفعل المخرج السوري باسل الخطيب في مسلسلاته، والمخرج يوسف رزق في أعماله التي تتمدد أثناء التصوير ليتضاعف عدد حلقاتها بقدرة قادر؛ فإن الهدف يبقى أولا وأخيرا ماديا بحتا، ليس للمنتج فحسب بل لكل صناع العمل الفني، الذين تزيد أجورهم بزيادة حجم المنتَج، حتى لو اضطر الأمر الكاتب أو المخرج إلى حقن نص المسلسل بالهرمونات على طريقة الهندسة الوراثية، أو استخدام العلف الصناعي على طريقة مداجين الدجاج.

ومن الخدع والألاعيب التي عمد إليها المخرجون أثناء إنجاز مسلسلاتهم، لملء الوقت الإنتاجي، ابتكار مشاهد أحلام وكوابيس لأبطال المسلسل، يتوهمون أنها ذات وظيفة درامية، وأن هدفها إضاءة العالم الداخلي للشخصية الواقعة في مأزق ما.

وهنا.. وبسبب غياب الحوار الدرامي أو ندرته في الحلم، تبتكر مخيلة المخرج، صورا وأجواء تلعب فيها عدسة الكاميرا أو تستخدم تقنيات الكمبيوتر دورا في تشويه الوجود، وفي إثارة سحابات الدخان الملونة، وفي استنساخ أجواء الغموض الباهت من بقايا مخيلة متأثرة قليلا بأستاذ الرعب والتشويق هيتشكوك، ولكن ضمن ما تسمح به ميزانية المسلسل.

ولا يختلف الأمر إذا كان الهدف من الحلم المضاف لملء الوقت في المسلسل كوميديا، لا تراجيديا أو بوليسيا، فهنا نرى الضحكات المطموطة، والأصوات المجلجلة في أصداء تلعب فيها تقنيات الصوت دورا مشكورا، والمشكلة الحقيقية في كل ذلك تكمن في أن تنفيذ الحلم غالبا ما يؤدي إلى تكرار مضجر وقاتل للمشاهد التي تليه أو التي سبقته، وأن يحقق حالة مراوحة درامية في المكان بامتياز. ناهيك عن أنه ينفذ انطلاقا من صورة واقعية محضة، فإذا كان البطل يواجه مشكلة اتهامه بجريمة تؤدي إلى الإعدام، حلم بحبل المشنقة على الفور، على رغم أن أحلام البشر لا تأتي بمثل هذا الوضوح الناصع، وإلا لما ازدهرت مهنة تفسير الأحلام في يوم في الأيام.

وثمة مشكلة أخرى مستحدثة من فنون الشط والمط والتطويل تلك، ألا وهي الأجزاء الثانية والثالثة، وإذا شئتم السادسة أيضا كما نرى في المسلسل السوري «حمام القيشاني».

ونحن قد نقبل بالمسلسلات المكتوبة في بنيتها الأساسية على فكرة الأجزاء، وخصوصا تلك التي تقدم بانوراما سياسية واجتماعية وتاريخية لمجتمع ما، مثل رائعة أسامة أنور عكاشة «ليالي الحلمية»، إذ لا قواعد تمنع أو تحظر في الفن تسلسل الأجزاء، لكن معظم مسلسلات الأجزاء التي تتحفنا بها الدراما التلفزيونية العربية مكتوبة في الأساس على أنها جزء واحد، ثم حين يجد صناعها بارقة أمل وتعاطف أو بوادر إعجاب من قبل المشاهدين يقررون «نظرا لنجاح الجزء الأول» الذي فاق التوقعات استثمار هذا النجاح، وإنجاز أجزاء ثانية وثالثة من بقايا فتات وفضلات مائدة الجزء الأول.

والاستثمار هنا له مدلول تجاري بحت بدليل أن ٩٠٪ من الأجزاء الثانية والثالثة للمسلسلات المستثمرة محكوم عليها بالفشل والسقوط. ومع ذلك فصناع هذه الأعمال من المبدعين الحرفيين، يظلون قادرين على إيهامنا، وإيهام أنفسهم، ومن حولهم بالنجاح المتواصل الذي يحفزهم على إبداع حلقات أخرى نكاية في المؤامرات المزعومة التي يروجون أنها تحاك ضد مسلسلهم الفريد من قبل زملاء أو أعداء المهنة بصريح العبارة.

وهذه العقلية الكيدية حافز مهم من حوافز الإبداع التلفزيوني.

مسألة مهمة لا بد من الإشارة إليها لدى الحديث عن عيوب المسلسل التلفزيوني العربي، هي النماذج الدرامية المستهلكة التي تحفل بها هذه المسلسلات بكرم وسخاء لافتين! ونود هنا أن نستشهد بكلمات للكاتب المسرحي العظيم أنطون تشيخوف، الذي طالب ذات مرة بالابتعاد عن الأنماط السائدة للشخصيات المسرحية في عصره فقال: «ضباط على المعاش بأنوف حمراء طويلة، أو كتاب يموتون جوعا، أو زوجات معدمات يقتلهن السل يوما بعد يوم، أو فتيات كلهن حماس، أو ممرضات قلوبهن مملوءة بالرحمة.. كل هؤلاء قد استهلكوا على المسرح ويجب تجنبهم».

هذه الكلمات التي تصيب قلب الهدف، تصلح تماما لتوصيف واقع الحال في عدد كبير من المسلسلات التلفزيونية، التي لا يتقن كتابها شيئا، قدر إتقانهم الأنماط السائدة، المقدمة حسب إرشادات باتت معروفة سلفا، ومحفوظة عن ظهر قلب. وقد استطعت أثناء نقد أحد المسلسلات النموذجية في هذا السياق، أن أوجز الشخصيات النمطية فيه على النحو التالي:

- الطبيب الثري والمتحفظ في البداية على توثيق علاقة ابنته الدكتورة بالمخرج التلفزيوني اللامع، والذي يريد لابنته فيما بعد أن تتخصص في الجراحة بدلا من طب الأطفال.

والعاشقة القديمة التي تحاول بعد مرور الزمن أن تعود إلى فتى أحلامها السابق وهي في سن اليأس، والتي تستبد بها الرغبة في الانتقام لكرامتها فتكرر من مشهد إلى آخر والشرر والشوق يتطايران من عينيها: ستدفع الثمن غاليا يا... والطبيبة الشابة الفقيرة التي تعيد إلى الثري الكهل إحساسه بالحياة، وبقطار الحب الذي فاته مع بعض التفصيلات الأخرى والممرضات الكادحات اللواتي يعملن لتحسين أوضاعهن الحياتية وقلوبهن - دائما - مملوءة بالرحمة والشاب الانتهازي المغرور الذي يبحث عن المجد والشهرة، مستغلا وسامته المزعومة وعلاقاته النسائية، والمخرج الفذ الذي يعاني طغيان الهدف التجاري على الفن الجيد، والذي لا يعجبه أن تمدح الصحافة أعماله، ولا يرضيه في الوقت نفسه أن تنجح جماهيريا، وأخيرا وليس آخرا المهندس الفنان الذي يهدده الموت، وزوجته المضحية الوفية لذكراه التي تظلمها الأقدار.. هذه النماذج استهلكت حتى القطرة الأخيرة، وامتلأت بها المسلسلات التلفزيونية العربية على مر سنوات طوال.

وقصارى القول، فإن الواقع القائم في المسلسلات التلفزيونية العربية اليوم - إلا ما ندر ولدي حفنة من الكتاب المبدعين الذين ما زالوا يعتقدون أن ثمة مساحة للجدية والإخلاص في التلفزيون يستغلونها في إنجاز إبداعاتهم المتميزة - يبدو مادة شديدة الخصوبة لكتابة كوميدية ساخرة، حافلة بالمفارقات والمتناقضات الصارخة، التي قد تشرح وتفسر سر هذا التخلف العربي الذي تدفع عليه الأموال الطائلة على اعتبار أنه صناعة وفن وثقافة ووجاهة في آخر المطاف. وقد تخفف تلك الكتابة الساخرة عنا تحمل عبء كل هذه التوعية والترفيه، إنها أعمال ينطبق عليها «قليل من الفن.. كثير من الحنكة والتدبير وتسهيل الأرزاق».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

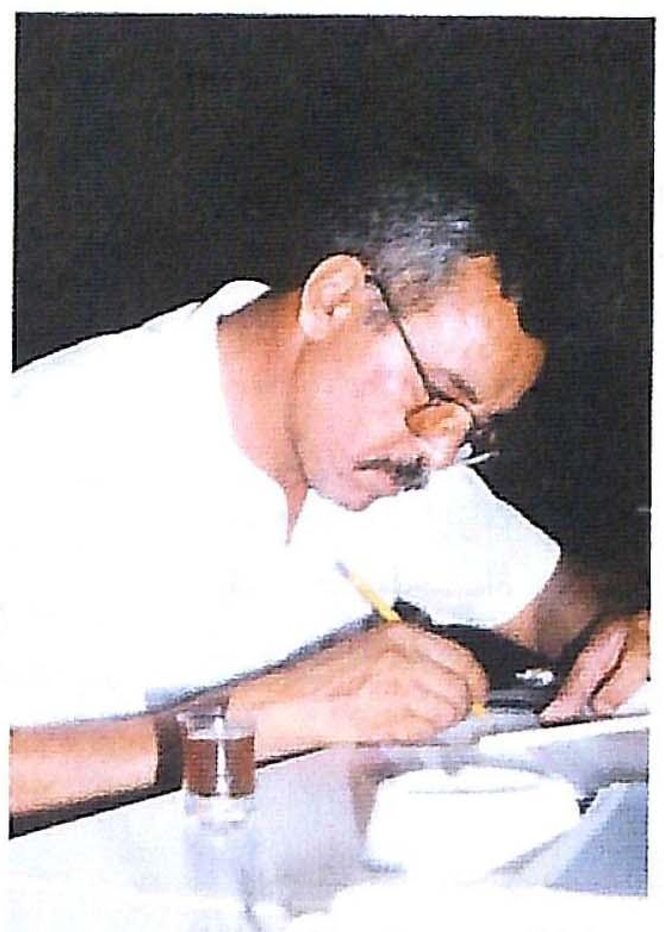
يملك الكاتب والسيناريست الليبي عبدالرحمن حقيق رصيدا كبيرا من الأعمال الدرامية التلفزيونية التي ينصب أغلبها في الإطار الاجتماعي. وهو الجانب الذي يغلب على جملة إنتاجه. وهو أكثر الكتاب الليبيين إنتاجا في مجال الدراما، حيث قدم عشر سهرات منها «زهرة على الطريق - مذكرات زنزانة - عائدة - مكالمة هاتفية - شريفة» وغيرها، كما قدم عددا من المسلسلات الإذاعية مثل «أرض سبحت الله - حكاية آخر الشهر» وعددا آخر من المسلسلات التلفزيونية منها «مفيدة - رحلة ضياع - أوراق الأمل».. كما كتب عدة مسرحيات منها «الزنجي الأبيض - الجاي من الغرب».

حول تجربته في مجال كتابة الدراما ورؤيته لعدد من القضايا الفنية كان لـ «الفنون» هذا الحوار معه:

عبدالله مليطان - ليبيا

يؤكد أن الدراما الليبية بخير

عبدالرحمن حقيق: المبدع لا يحتاج إلى دعاية


عبدالرحمن حقيق

عن بدايته يقول عبدالرحمن محمد حقيق: ولدت في مدينة طرابلس، درست السيناريو في بريطانيا، وبالتحديد في -INTER NATIONAL FILM SCHOOL في لندن «ثلاث سنوات»، كما شاركت في ورشة العمل التدريبية المطولة في المركز العربي لتدريب الإذاعيين في المجال ذاته بدمشق «أربعة أشهر»، أكتب للإذاعة والتلفزيون والمسرح، وصدر لي عن الدار العربية الليبية التونسية المشتركة للكتاب مسرحية «الزنجي الأبيض».

كتبت للمسرح، والإذاعة المسموعة، والتلفزيون.. أيها أكثر تواصلا مع المتلقي في رأيك؟

من دون أن نخوض في الخصائص الفنية الخاصة بكل وسيلة اتصال مما ذكرت، فإن العمود الفقري في الكتابة الدرامية لجميع هذه الوسائط تتركز حول الفكرة والموضوع وزاوية وأسلوب التناول ولغة وطبيعة الحوار، والمؤثرات المختلفة سواء أكانت صورة أم حركة أم صوتا، ولعل وجود الممثل كموصل في جميع هذه القنوات دليل على وحدة العمل الدرامي، وكثيرا ما نرى أعمالا مسرحية نقلت لتصبح عملا مرئيا وبالعكس، وكذلك الحال مع الأعمال المسموعة، ولكن يجب ألا نغفل تلك المميزات الخاصة بكل وسيط، لأن تجاهلها عند الكتابة أو عند التنفيذ سينتج بالضرورة عملا مشوشا فنيا.

بالنسبة إلى تجربتي الخاصة، وقد كتبت للتلفزيون والإذاعة، فإنني لمست أن أسلوب التناول لعرض بعض القضايا والمواضيع يفرض أحيانا قنوات طرحها، كذلك ظروف الإنتاج وأيضا الجمهور المستهدف ... وعلى أي حال فإن العمل الأكثر تواصلا يبقى دائما هو ذلك العمل الإبداعي الصادق، ونجد أننا عادة عندما نحاول أن نذكر أفضل الأعمال الدرامية التي شاهدناها ندرج شريط الخيالة مع المسرحية ومع العمل المرئي ومع العمل المسموع ... وأحيانا مع القصة أو الكتاب.

كأحد كتاب الدراما في الجماهيرية الليبية، كيف ترى واقع الدراما الليبية؟

أعتقد أن الدراما الليبية - مثلها مثل شقيقاتها العربية - بخير إلى حد كبير، فالمعين التراثي والاجتماعي خصب لا ينضب، والحاجة التوعوية إلى الدور الفعال للدراما الهادفة في المجتمعات العربية ماسة، هذا علاوة على أن كتاب الدراما في الجماهيرية يمتازون بالجدية في اختيار وطرح مواضيع أعمالهم على المتلقي. ولعل معرفة بسيطة بكتاب الدراما في ليبيا ومشاريع أعمالهم المنجزة والتي تحت الإنجاز كفيلة بإبطال ادعاء وجود أزمة للنص، ولكن المشكل يظل دائما إمكانات الإنتاج، سواء الفنية فيما يتعلق ببعض التخصصات الدقيقة أو المادية فيما يتعلق بتمويل العمل وإمكانات التسويق التجاري.

كيف تحدد ملامح عملك الدرامي؟ ومن البطل غالبا؟ وهل تعتقد أن النص «الدرامي» الذي تكتبه يمكن تقديمه عربيا ليحقق النجاح نفسه الذي حققه محليا؟

إجابة تقليدية القول بأن العمل يحدد ملامحه بنفسه وان البطل يفرض نفسه فرضا في وسط شخصيات العمل، ولكن ربما كان «الإطار الأسري» في تناول القضايا الاجتماعية المختلفة مسيطرا على العديد من أعمالي وخاصة المرئية، فالأسرة - ربما نتيجة تجربة ذاتية خاصة بأسرتي - تظهر لي دائما وكأنها وحدة المجتمع الأساسية لا للتنشئة فحسب بل لدرس المشاكل وطرح الحلول ومناقشة القضايا وتشكيل العرف والعادة لدى الفرد - وبالتالي المجتمع، وحتى عندما تجد الرغبة أو الحاجة إلى تغيير هذا العرف لا بد من الرجوع إلى الأسرة من جديد للقيام بهذه المهمة.

أما البطل الذي أقدمه - أو يقدم نفسه سيان - في أعمالي فهو الشخصية العاقلة المتزنة التي لا تعاني القلق والتشتت والتناقض النفسي، والتي لا تتورع عن التعبير الحر عن ذاتها والوقوف بشجاعة إلى جانب قناعاتها في

الاهتمام بالقضايا الاجتماعية في الاعمال التلفزيونية

> "يمتاز كتّاب الدراما في ليبيا بالجدية في اختيار وطرح مواضيع أعمالهم على المتلقي، ونظرة سريعة إلى أعمالهم المنجزة كفيلة بإبطال الادعاء بوجود أزمة نصوص"

الحياة، فهو أحيانا كادح في أحد المصانع وأحيانا شاب متعلم معتز بانتمائه العربي والعلمي، وأحيانا أخرى فتاة تتصدى بشجاعة أسطورية لموروثات اجتماعية مغلوطة، أو أم حنون أو صديق نصوح أو جد حكيم ... وهكذا. أحيانا بالطبع يكون البطل نقيض كل ماذكرت في بداية العمل، ولكنه وعبر تطور الحدث يصل إلى هذا الاتزان العقلي والنفسي والعاطفي. البطل الذي يطل من خلال أعمالي يتوق دائما إلى المشاركة في تنمية مجتمعه، البعض يرى في ذلك واقعية مفرطة قد لا تصلح لدراما ناجحة وشائقة، ولكنني أعتقد أن تقديم نموذج بطل غير سوي نفسيا أو فكريا أو سلوكيا، أو انتماء لغرض الاستعراض الدرامي والاختلاف والتمايز فحسب، يعرض العمل لأن يكون «تسكعا فكريا» لا هدف له ... وترفا إنتاجيا قد لا يفيد أحدا على الإطلاق بمن في ذلك منتجوه.

بالطبع إلى جانب «البطل»، وتعبير البطل بالمناسبة قد لا يكون دقيقا للإشارة إلى أهم شخصيات العمل الدرامي، فإن العديد من الشخصيات تعيش وتتنفس - تماما كما في المجتمع - بطهرها ومكرها وكذبها وصدقها وفهمها وجهلها... إلخ، الأمر الذي يضفي مصداقية على العمل ويخلق جسورا للتواصل مع المستمع أو المشاهد الذي يقوم بعملية إسقاط متواصل لما يشاهد.

أما بالنسبة إلى فرص نجاح العمل المحلي العربي الليبي في بقية الوطن العربي، فالإنتاج المشترك، والذي جرى مع العديد من الكفاءات العربية، أثبت بشكل قاطع أن العمل الجيد والمنفذ بإمكانات موضوعية وفنية ومادية جيدة لا شيء يحول دون نجاحه، أكثر من ذلك نرى أن شريطي «الرسالة» و «عمر المختار» اللذين شاركت الجماهيرية في إنتاجهما فنيا وماديا قد حققا ليس فقط الانتشار العربي بل «العالمية».. المسألة مسألة إنتاج واستثمار جيد في عمل جيد ... بالنسبة إلي فقد حورت مسرحيتي «الزنجي الأبيض» لتذاع من إذاعة تونس كمسلسل مسموع، وقد لاقت قبولا حسنا من المستمعين أو هكذا أعلمت.

التراث العربي الليبي الأكثر حضورا

عرف عنك عزوفك الكبير عن الظهور في اللقاءات المرئية والمسموعة، بل حتى المكتوبة مثل هذه، فلماذا؟

- أعتقد أن الكاتب يجب ألا يضيف لاحقا شيئا إلى أعماله كاستكمال فكرة أو توضيح تناول أو إبراز حوار أو الدفاع عن اختيار موضوع، كل ما عليه أن يقوله يجب أن يقال عبر العمل ذاته، ويبقى الدور بعد ذلك للنقاد والجمهور، هذا علاوة على أن الكاتب ليس بالضرورة قادرا على تحليل الحركة الإبداعية أو الثقافية أو النقدية بصورة متميزة لكونه كاتبا، فرأيه في هذه القضايا قد يكون مجرد رأي مثقف كغيره من المثقفين، أحترم كثيرا التخصص، وأعتقد أن التنظير في المسارات الإبداعية وتحليلها يجب أن يترك للنقاد، كما أنني لا أعتقد أن الكاتب الدرامي - ربما عكس الممثل - في حاجة إلى «دعاية» أو بطاقات تعريف أكثر من تقديم أعماله ذاتها، عموما لا أخفيك أني أخاف آلة التصوير وأرتعب من مكبر الصوت. ربما على الورق الأمر أخف وطأة، كما هي الحال في هذه المقابلة.

والدك الفنان الكبير «الحاج محمد حقيق» كان أحد أعمدة الفن والإبداع في ليبيا، فهل استفدت من تجربته؟

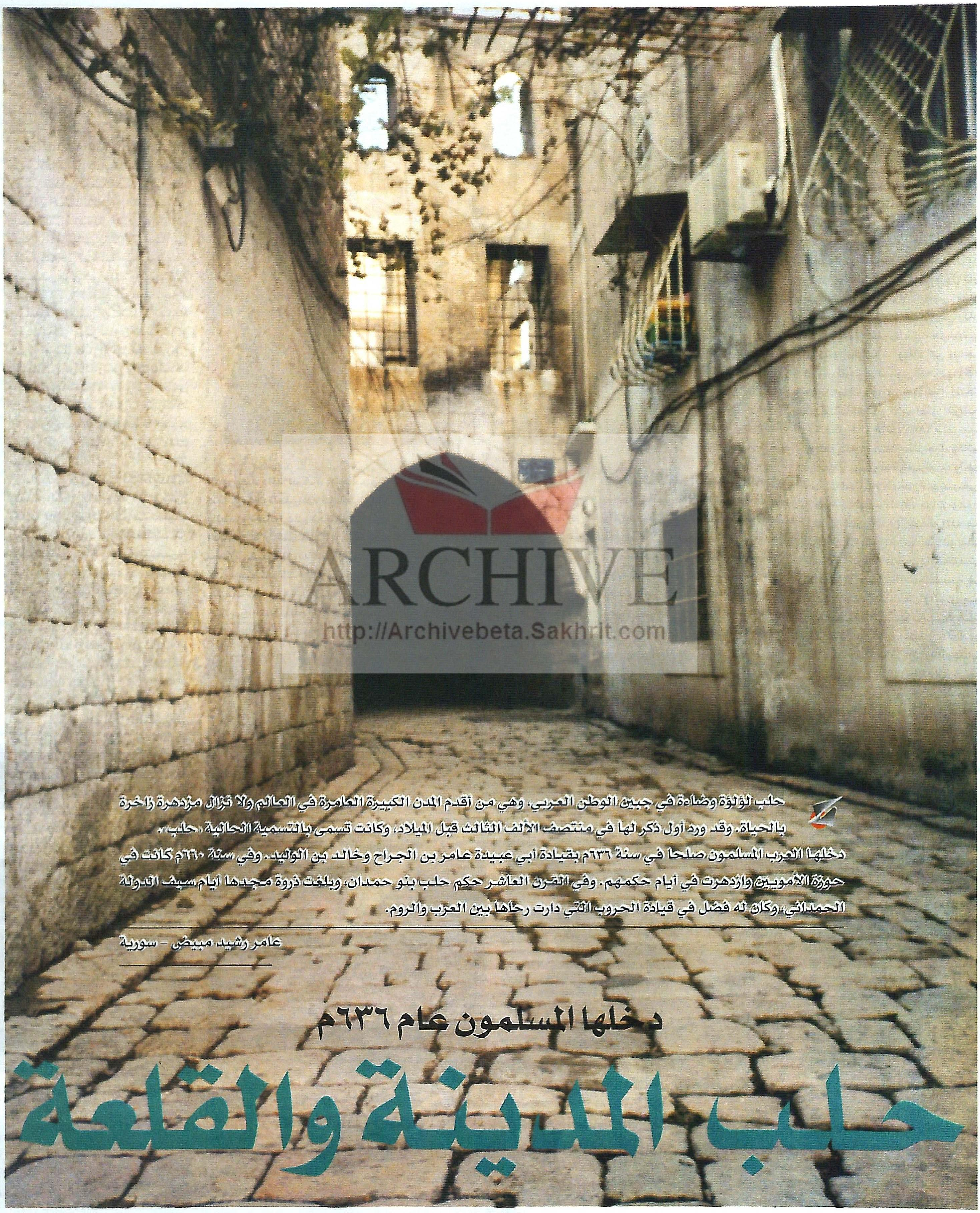
- بالطبع، التأثر بالحياة الإبداعية التي عاشها المرحوم والدي أمر كان محتما، فنحن كنا نعيش في بيت واحد، أصدقاؤه من أرجاء الوطن العربي كافة من مسرحيين «سعيد السراج»، «محمد العقربي»، «مصطفى الأمير»، «محمد شرف الدين»، وإذاعيين «عبدالعزيز العروي»، «الهادي راشد»، «محمد أبو عامر» وموسيقيين «حسن عريبي»، «كاظم نديم»، «صالح المهدي» الشهير ب «زرياب»، و «عبدالعزيز محمود» وشعراء «منور صمادح»، «عبدالله شمس الدين»، «علي صدقي عبدالقادر»، «لطفي عبداللطيف» وكتاب ونقاد مثل الدكتور «خليفة التليسي» و «علي مصطفى المصراتي»، كانوا على اتصال به، وكان «صالون» بيتنا يتحول تارة إلى منتدى تراثي أدبي، وتارة أخرى إلى منتدى مسرحي وتارة إلى مستقر لسهرة فنية موسيقية تراثية أصيلة ... وتارة إلى ساحة لحوار تاريخي ساخن، وهكذا، وكان قدر الأبناء - وربما حظهم - التأثر بهذا المناخ الإبداعي الرائع، وبالفعل فأنا كاتب دراما مسرحية ووالدي كان ممثلا مسرحيا، وكاتب دراما مسموعة ومرئية، وأخي «عبدالمجيد» ملحن موسيقي، وأخي «محمد» عازف بيانو وعواد ماهر، وكان والدي رحمه الله من أوائل عازفي آلة البيانو على مستوى الوطن العربي، وشقيقتي الدكتورة «عواشة» متخصصة في الإعلام، وكان والدي من الإعلاميين المتميزين في ليبيا نظرية وتطبيقا، وشقيقي «الهادي» من هواة البحث في التراث وكتابة الأغنية وقد حصل والدي رحمه الله على وسام الريادة في مجال التراث، وكان قد أنشأ أول فرقة فنون شعبية في ليبيا وكذلك أول برنامج شعري شعبي مسموع، كما يذكر الجميع كلماته الغنائية التراثية المتميزة «ياجدي الغزال»، «بعت المحبة»، «تلقوها شهادة»، ربما يكون شقيقي «صلاح» قد شذ باختياره لمجال الحسابات الآلية «الكمبيوتر» إلا أنه هو الآخر مطرب، وقد سجل مجموعة أغان أخيرا في سورية من تلحين شقيقي «عبدالمجيد»، وهو أيضا ملحن، وعازف بيانو وقيثار وقانون ... ومن جهة أخرى، فإن والدي - رحمه الله - كان هو الآخر من المهتمين بالأجهزة التقنية المسموعة والتسجيلية، وكان يساهم في الإذاعة في بدايات تكوينها إلى جانب الإبداع الفني في إصلاح أعطال بعض التجهيزات الإذاعية. وربما يكون «صلاح» قد أخذ عنه ذلك الاهتمام، رحمه الله، كان والدي موسوعة إبداعية - وهذا الرأي ليس لي كابن بل للنقاد من معاصريه - وكانت أعماله على تنوعها واختلافها وتعددها تتسم دائما بالجدة والذوق والإتقان ◆

الحاج محمد حقيق

حضور الأسرة الليبية

"تجربة الإنتاج المشترك التي جرت مع العديد من الكفاءات العربية، أثبتت بشكل قاطع أن العمل الجيد والمنفذ بإمكانات فنية ومادية جيدة لا بد أن ينجح"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



دخلها المسلمون عام ٦٣٦م

حلب المدينة والقلعة

حلب لؤلؤة وضاءة في جبين الوطن العربي، وهي من أقدم المدن الكبيرة العامرة في العالم ولا تزال مزدهرة زاخرة بالحياة. وقد ورد أول ذكر لها في منتصف الألف الثالث قبل الميلاد، وكانت تسمى بالتسمية الحالية «حلب». دخلها العرب المسلمون صلحا في سنة ٦٣٦م بقيادة أبي عبيدة عامر بن الجراح وخالد بن الوليد. وفي سنة ٦٦٠م كانت في حوزة الأمويين وازدهرت في أيام حكمهم. وفي القرن العاشر حكم حلب بنو حمدان، وبلغت ذروة مجدها أيام سيف الدولة الحمداني، وكان له فضل في قيادة الحروب التي دارت رحاها بين العرب والروم.

عامر رشيد مبيض - سورية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحارة الحلبية

ورد في كتاب «أعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء» للشيخ محمد راغب الطباخ مؤرخ حلب أن الرحالة ابن بطوطة كان قد زار مدينة حلب أثناء تطوافه العالم، وذلك عام ٧٣١م، وقال في وصفها «إن مدينة حلب هي من أعز البلدان التي لا نظير لها في حسن الوصف وإتقان الترتيب واتساع الأسواق وانتظام بعضها ببعض...» وقال كورالز، قنصل فرنسا في حلب قبل ١٧٠ سنة، «حلب من أجمل مدن السلطنة يحكمها باشا بثلاث شرابات، أزقتها ضيقة، ولكن بيوتها عامرة بالحجر الصلب». وكان رامبليز الإنجليزي قد زار حلب قبل ٢٠٠ سنة، وقال: حلب هي لندن الصغيرة. كما زارها الشاعر الفرنسي لامارتين وسماها أثينا الآسيوية، وأثنى على سمو أهلها ونبل تصرفاتهم المستحبة ووقارهم. كما ذكرها دانتي في جحيمه. وقبل كل هؤلاء استأذن أرسطو - المعلم الأول - الإسكندر أن يستجم في حلب، وظل فيها أشهرا، كما يحدثنا ابن النديم في كتابه «بغية الطلب»، كما أقام في حلب المعلم الثاني الفارابي، وظل فيها طويلا برعاية سيف الدولة، وفيها مات. فحلب إذن هي المدينة الوحيدة في العالم التي أظلت المعلمين كليهما.

ولاتزال في حلب بيوت أثرية عديدة وهي جزء أساسي من الحضارة العربية. ولهذه البيوت جدران خارجية خالية من النوافذ، تظهر في الدروب الضيقة، ومن الصعب أن يتصور الإنسان قيمة المنشآت التي خلفها، فكل الجهد العمراني موجه نحو الداخل، والسبب في ذلك كما يقول العالم يونج «إن الشرقي ذو نفسية منطوية داخلية، يعكس كل ما في عالمه الخارجي ضمن عالمه الداخلي الذي يغنيه دوما، حتى يصل إلى درجة روحانية متميزة، في حين أن الغربي يتمتع بنفسية منفتحة نحو الخارج، مقبل على الدنيا ومباهجها، وهو ذو نظرة مادية واقعية، بينما يظل عالمه الداخلي الروحي أفقر وأضيق». وعندما نمر بأزقة حلب القديمة، يداخلنا العجب من أن تكون وراء هذه الشوارع الضيقة دور واسعة جميلة ومتألقة.

وإذا كانت العمارة أول فن جميل يحمل مغزى الروح الحضارية، أمكن القول إن البناء العربي الإسلامي مثلا يبدأ من الداخل، وها هي ذي القبة تؤكد ذلك بانطوائها على الداخل انطواء حميميا، لا يعارض شموخ المئذنة، وإنما يتناغم معه ويكمله ليرمزا معا إلى البعد الروحي بين السماء والأرض، ومن الواضح أن العمارة الإسلامية انصرفت إلى إبراز الجمال في الزخرفة الداخلية دون الخارجية، وكان لزاما أن تقوم فلسفة العمارة الإسلامية على الإعراض عن الظاهر والانصراف إلى الباطن، مثلما قامت فلسفة الأخلاق الإسلامية على أن الله لا ينظر إلى الصور وإنما إلى القلوب، فلا بأس أن يكون ظاهر البناء في البيوت القديمة حجارة صماء، أما باطنه فصحن تنكشف فيه السماء، وتطوف حوله الغرف، ويومئ هذا الباطن إلى صورة الكون، فالصحن هو المركز الذي تطوف حوله الغرف، كما تطوف الأفلاك بمركز الكون.

ويزدان هذا الصحن بما أفاء به الله من أشجار وأزهار وأطيار، وتزدان الغرف بما يبهر الخيال من خطوط ونمارق، ولم يكن للبناء - الذي لم يكن ظاهرا إلا سورا محكما - شرفة، لأن الشرفة انشغال بالظاهر يحول دون الانطواء على الذات.

وكما يكون اللقاء الأول مع الشرقي صعبا نوعا ما، وكسب ثقته ليس هينا في البداية، كذلك ما إن نجتز مدخل الدار الملتوي - لحجب أنظار الفضوليين عن نساء الدار ومحتوياتها - حتى ينفتح أمامنا صحن الدار الواسع الرحب المشرق.

وكل نوافذ الغرف تطل على صحن الدار «أرض الحوش»، وهنا يستكمل الشرقي حلقة الانغلاق على النفس والعزلة عن المجتمع، ومحاولة خلق عالم خاص به ضمن منزله. «والمعلوم أن هذا الهدف لا يزال حلم كل حلبي» فمناظر الطبيعة بزهورها، وفواكهها حوله، ومنظر المدينة يطل عليه من خلال اللوحة، أي أنه يضع في منزله كل ما يحبه ويشتهيه، ويعز على نفسه. فإذا أضفنا إلى ذلك أن كل العائلة الكبيرة من الجد إلى الحفيد تعيش في هذه الدار الواسعة، علمنا أن «الوطن» هو هذه الدار.

فزائر الدار القديمة في حلب، عليه أن يمر بدهليز يكون على الأغلب طويلا وضيقا، وقد يكون متعرجا، ثم ينفرج أمامه منظر جميل عندما يصل إلى الباحة الواسعة، فهي مبلطة غالبا بالرخام الملون أو بالبلاط الأبيض والأسود، وبالحجر البركاني الأسود، فضلا عن البحرات الرخامية ذات النوافير، وكأن هذا الترتيب: المدخل البسيط، الدهليز الضيق الممل، الباحة الرائعة، فيه تركيز نفسي لمفاجأة الزائر، بنقله من الضيق إلى الواسع والبديع، فينشرح صدره ويدخل السرور إلى قلبه.

وتعد مساحة البيوت الحلبية الأثرية واسعة جدا، قد تتراوح بين ٨٠٠ و١٥٠٠ متر مربع، وقد يتألف البيت الواحد من ٣٠ غرفة مطلة على صحن الدار، بعضها سرية. وفي أحد جوانب صحن الدار نجد الإيوان الذي يرتفع سقفه حتى عشرة أمتار، وفي مدخل الإيوان قوس عظيم من الحجر النحيت المزخرف بما يشبه زخرفة جدران الباحة والإيوان ويتلاءم معها، ويلاحظ أن البنائين كانوا يضعون طبقة من الخشب بين التيجان والأقواس لتجنب أخطار الزلازل أو للتخفيف منها.

الإيوان - أو كما يسميه المسلمون المحراب - تزينه في الأعلى نصف قبة مزخرفة بالنقوش العربية الملونة أو بمقنطرات ومعقودات وأشكال تزيينية غاية في الجمال، والإيوان يكون دوما باتجاه الكعبة، ويرتفع الليوان أو «القبلية» من ٢٠ إلى ٤٠ سنتيمترا عن أرض الحوش، ويتميز بالبرودة أيام الصيف لأنه مفتوح من الجهة الشمالية، وقد عمد الحلبيون في أبنيتهم إلى استعمال الإمكانات كافة لكي تكون حرارة مساكنهم معتدلة وثابتة، وذلك بتشييد جدران عازلة، ولقد ساعدهم في هذا الأمر توافر الحجر الحلبي الجيد بكثرة حول المدينة، لذا فقد شاع حتى اليوم بناء الجدران على طبقتين: خارجية من الحجر الأصفر، وطبقة داخلية من حجر كلسي.

أما الجدران المطلة على صحن البيت فهي مغطاة بالتزيينات الهندسية المحفورة على الحجر ومزينة بحجارة سوداء بازلتية، وحول أبواب القاعات والنوافذ أقواس مزينة بأشكال نباتية بارزة، وذلك أمر لا نجد له مثيلا في كثير من البيوت العربية على امتداد الوطن العربي.

الغرف من الداخل، أغلبها مزخرف، وتختلف أنواع زخارفها بحسب أهمية القاعة وسعتها، ويحرص الحلبي على نقل الطبيعة بجمالها ورونقها إلى حيث يعيش، ولا سيما داخل غرفه. وقد عمد الحلبيون من الأثرياء إلى تغطية جدران الغرف من الداخل بالخشب، وأصبحت هذه الطبقة الخشبية موضع تفنن. وقد لفتت الزخارف والرسوم أنظار الأخوين «راسل» فقالا في وصفها في كتابهما الشهير «التاريخ الطبيعي لحلب»: الجدران والسقوف مزينة بزهور وفواكه، وأشياء أخرى، مرسومة بألوان حارة مختلفة بالذهب، ومزوقة بغنى، وتوجد في بعض الغرف مناظر مدن وحدائق ومنازل، مصورة على الأبواب، وعلى اللوحات الخشبية فوق النوافذ والأبواب كتبت أمثلة، وآيات قرآنية وأبيات لشعرائهم، وأحيانا بعض المدح لرب البيت، وكلها باللغة العربية، ومكتوبة بخطوط جميلة مزوقة خصيصا من أجل هذا النوع من الكتابة، وقد بلغ من شغف المستشرقين أن اشترى أحد هواة الآثار، وهو ثري ألماني، غرفة حلبية كاملة انتزعت إعجابه، فنقلها إلى بلاده، وهي اليوم محفوظة تحت الرقم ١٧ في متحف برلين.

أما سقوف الغرف الحلبية القديمة، فتشبه سقوف مدينة البندقية، وتتألف من الجذوع ذات المقاييس الصغيرة التي يوضع الواحد منها تلو الآخر على مسافات قريبة، وفي الغالب تغطى هذه الجذوع بالخشب المزين ببعض الرسوم والخطوط المذهبة، وغاية هذه الرسوم خلق جو داخلي يتناسب مع ذوق ونفسية الحلبي.

بيت باسيل - القرن ١٧م

> وصفها ابن بطوطة بأنها أعز البلدان التي لا نظير لها، وقال عنها كورالز قنصل فرنسا: أزقتها ضيقة لكن بيوتها عامرة، وسماها الشاعر الفرنسي لامارتين أثينا الآسيوية

بيت رجب باشا - القرن ١٦ م

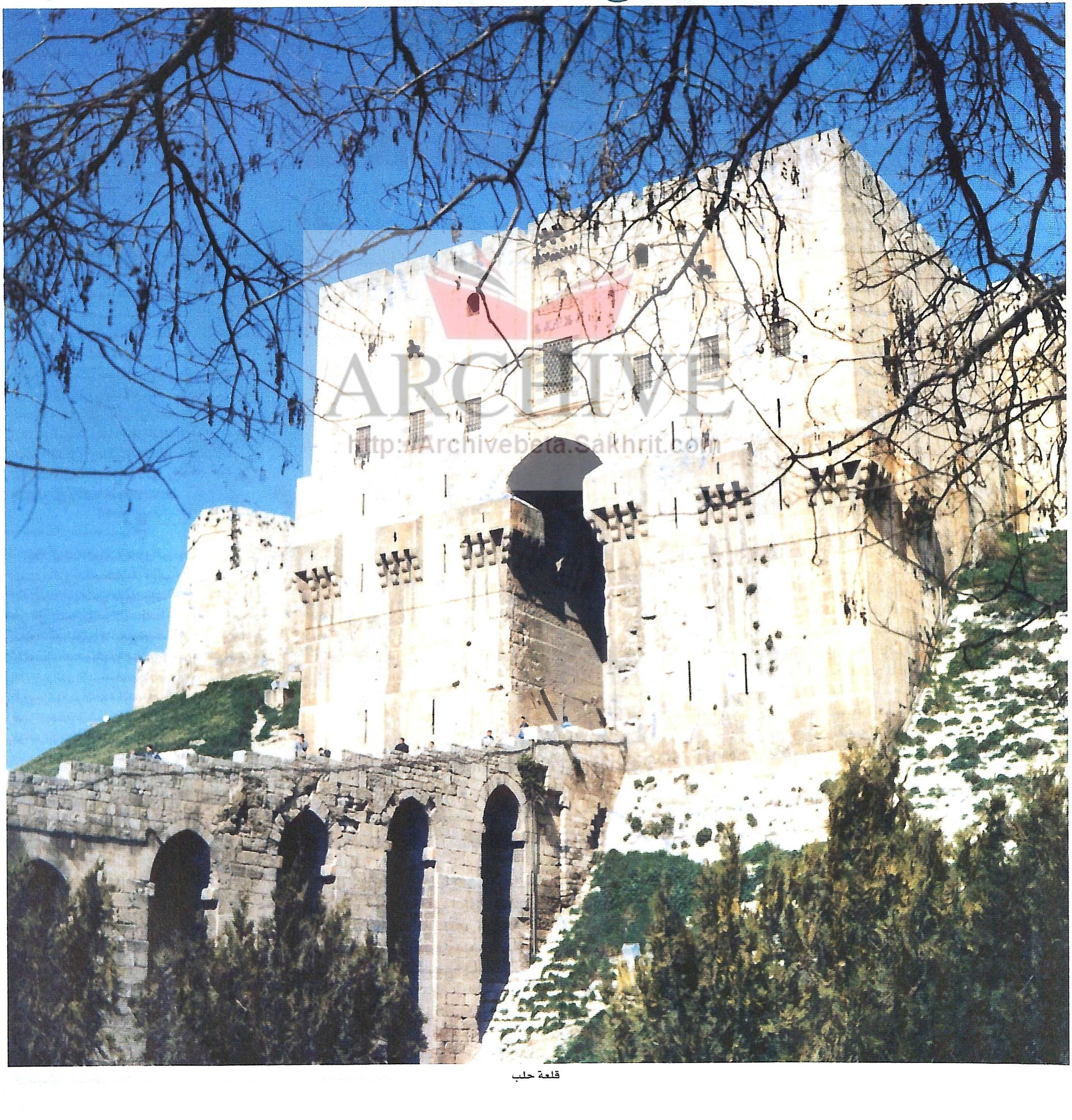
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا عن البيت الحلبي، فماذا عن قلعتها؟

قلعة حلب هي القلعة الوحيدة في العالم التي لم تقهر عسكريا ولم تفتح أبوابها عنوة إلا على يد الفاتح العربي المسلم الصحابي الجليل أبي عبيدة بن الجراح. تلك التي قال عنها عماد الدين الزنكي «لو سقطت حلب بيد الفرنجة لما بقي من بلاد الشام شيء في أيدينا».

وضاح محيي الدين - سورية

قلعة حلب.. التاريخ المستمر والأسوار الساهرة



قلعة حلب

وهي أشبه بحارس عملاق يتوسط مدينة لم يعرف تاريخها الحضاري حتى الآن. إنها إحدى عجائب الدنيا الثلاث كما ذكرها الطباخ مؤرخ حلب: «قلعة حلب - جب الكلب - نهر الذهب» أكبر قلاع الدنيا وأقدمها.

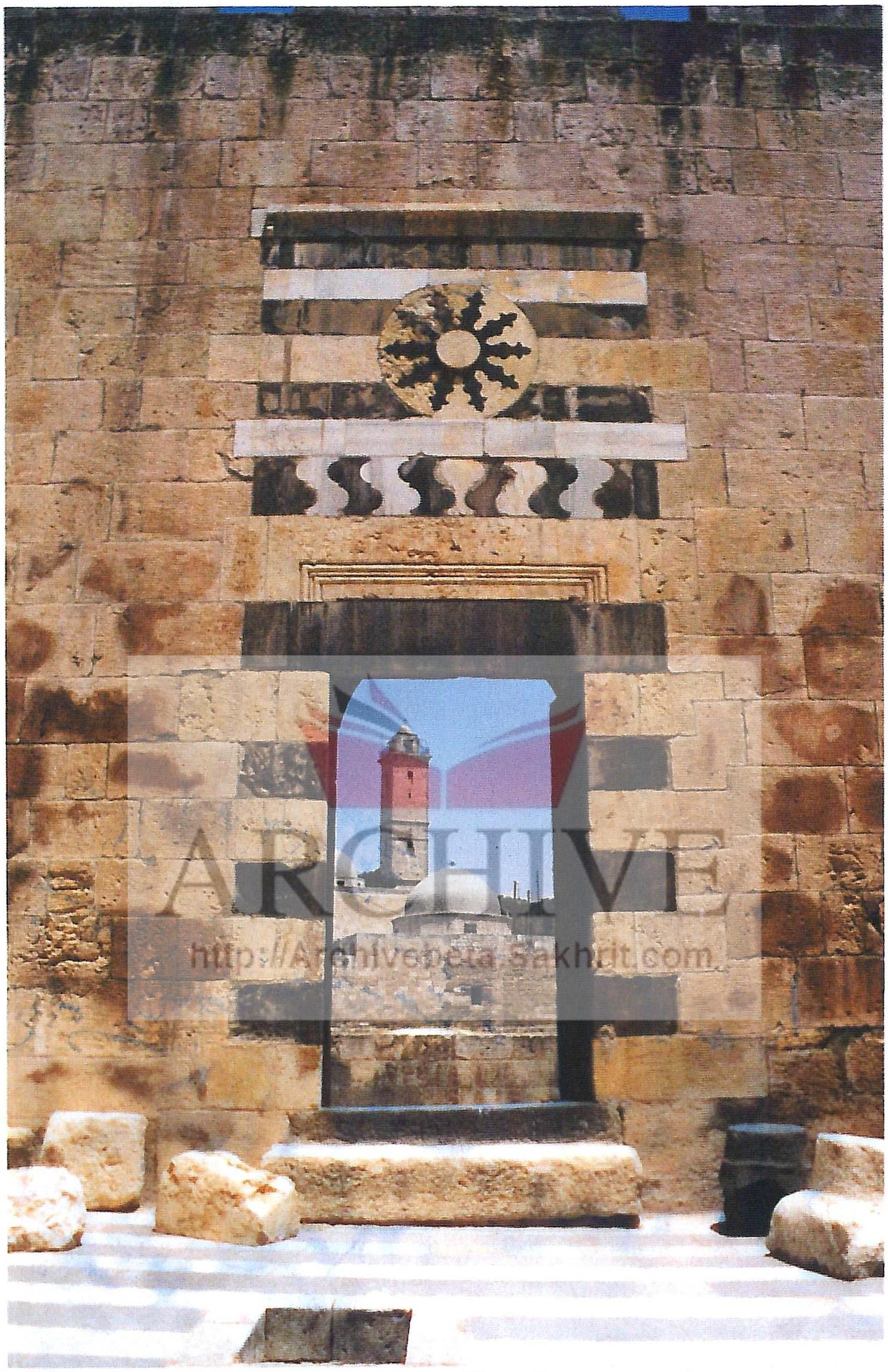
تقع القلعة في وسط مدينة حلب. المدينة التي ذكرت في الألف الثالث ق.م وشهدت كل تاريخ العالم القديم وتحكمت في تجارة العالم آنذاك، وسميت الممر السوري العظيم. هذه الشاهدة على عصر عمره آلاف السنين، رأت فيه الغزاة بفرحهم وذلهم، حيث أدخلتهم بين أسوارها ثم طحنتهم بحجارتها... إلا واحدا منهم فتحت أبوابها له في غفلة من حارسها البيزنطي الغريب، وأدخلته إلى رحمها لكونها منه وهو منها، هذا ما فعلته القلعة بالعرب المسلمين، وما زال هذا الابن في رحمها منذ مئات السنين وإلى الأبد... ينمو عملاقا مدافعا عن الوطن كله في شماله صادا عنه كل غريب بدءا من المغول إلى الفرنجة، حيث كانت القلعة هاجسهم، منعت أسوارها تنفيذ طموحاتهم البشعة في تدمير حضارة العرب المسلمين، دافعت حلب وقلعتها عن حضارة بغداد والقاهرة، وعن حضارة الشرق كله.

قال عنها الغزي في كتابه «نهر الذهب في تاريخ حلب» إن ارتفاع خندقها المحيط بها حتى السور ٧٥ ذراعا وعرضه ٣٠ ذراعا، جعلها صعبة الاقتحام شامخة بأسوارها، منيعة بأبوابها.

قال عنها ابن بطوطة رحالة المغرب في كتابه «تحفة النظار في غرائب الأمصار» قلعة عظيمة لا تدانيها قلعة، داخلها بئران لا يجف ماؤهما، خندقها عظيم ينبع منه الماء ليحميها في الدفاع، سورها محاط بالأبراج وكل برج مسكون بالحماة.

وعبّر ياقوت الحموي عن إعجابه بها قائلا «قلعة ترتفع فوق جبل هرمي فرشت سفوحه بالبلاط، سورها شبه بيضاوي متشعث جدا محيطه ألف ذراع، له أبراج على جذع الحجارة، لها برجان منفردان على السفح لتدعيم نظامها الدفاعي المتين».

بلغت القلعة عظمتها المعمارية الدفاعية أيام الدولة الزنكية، حين أصبح عماد الدين حامي الديار الشامية، وصادا هجمات الفرنجة على بلاد الشام، فحصن أسوارها ورمم أبراجها، وبعده جاء ابنه نور الدين. حتى أكمل عظمتها سلطان حلب وأشهر حكامها الظاهر غازي بن صلاح الدين الأيوبي، حيث دعم كل الأسوار والأبراج وبنى فيها عددا من البيوت والقصور وأنشأ الصهاريج الخاصة بالماء وبنى حماما ومسجدا ومنارة مربعة ما زالت شاهدة على عظمة عمارتها، وأوجد للقلعة مدخلا جديدا «الحالي» ودعمه ببرجين قويين وثلاثة أبواب من الحديد الثخين، وزاد في حفر الخندق المحيط بالقلعة لتزداد قوة ومنعة، وصفح السطح بالحجارة الهرقلية ليمنع الصعود على السفح، وأنشأ جسرا حجريا ثابتا على ثماني قناطر وممرين سريين يصلان القلعة بالخارج أثناء الحصار الطويل.


ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com
جدار واجهة القصر الملكي ويظهر الجامع من خلاله

يذكر ابن الشحنة في كتابه «الدر المنتخب» أنه في عام ٦١٦ هجرية عند تمهيد أرض الخندق الملاصق للقلعة وجد فيه ١٩ سبيكة ذهبية وزنها ٩٧ رطلا حلبيا، كما ذكر هذا الخبر المؤرخ الغزي.

القلعة والمدينة شهدتا عدة حرائق وعدة مرات من التدمير على يد الغزاة، أشهرها عام ١٢٦٠م على يد التتار عند عودتهم خاسرين من سهول عين جالوت أمام المماليك، فأحرقوا المدينة انتقاما، ثم جاء تيمورلنك فزاد الخراب خرابا.

ومثله فعل الروم في حربهم مع أشهر فرسانها «الأمير سيف الدولة الحمداني» وعادت الحياة من جديد إلى القلعة وحجارتها.

القلعة صرح معماري إسلامي الشكل بالكامل، ذات طراز فريد في فن بناء القلاع حسب القرون الوسطى التي سادت بلاد الشام. طول التل الذي تقوم عليه القلعة عند القاعدة يبلغ ٥٥٠ مترا، وعرضه ٣٧٠ مترا، وعند سطح التل ٣٥٠-٣٧٥ مترا، ويبلغ ارتفاعها من قاعدة الخندق الحالي إلى بداية الأسوار ٦٢ مترا، يحيط بها خندق عريض وعميق يملأ بالماء عند الحصار، وتأتي مياهه من قناة حيلان التي كانت تروي مدينة حلب وبساتينها، والتي توقفت بفعل الجفاف، فأصبح الخندق جافا. وشكل القلعة الحالي يرجع إلى العصر الأيوبي. محيط السور ٩٠٠ متر.

تحتوي حاليا على قاعة العرش المرممة حديثا، وعلى مسجدين وباحة تحت الأرض تنخفض إلى ١٨ مترا، أبعادها ١٧-١٨ مترا، وهي ما يعرف بحبس الدم الشهير، وهو سجن مرعب من أيام البيزنطيين، بقي مستخدما حتى أيام الانتداب الفرنسي عام ١٩٤٦م، يصله درج سري مرمم بالكامل.

حبس الدم سُجن فيه «جوسلان كونت أورفا» الفرنجي ومات فيه، كما زاره «بودوان دي بورج» ملك القدس أسيرا، وبقي فيه لمدة سنتين ثم دفع الفدية وخرج، أما صاحب الكرك الصليبي «رينو دي شانيون» الذي كان أمير أنطاكية فبقي فيه ١٦ عاما ثم خرج بفدية، وحاول مهاجمة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم بالمدينة المنورة عندما أصبح أمير قلعة الكرك، فأقسم صلاح الدين على قتله وبر بقسمه بعد معركة حطين، وقطع رأسه بيديه.

وشهد حبس الدم بين جدرانه الرهيبة الساعات الأخيرة للصوفي الفيلسوف «عماد الدين النسيمي» والسهروردي أعظم تلاميذ الحلاج.

أما البرجان المتقدمان على سطح القلعة، فالشمالي الذي يصل القلعة بوساطة سرداب سري، متهدم حاليا، وقد بناه المملوكي قنصوه الغوري، والبرج الجنوبي: بناه الغوري أيضا، وهو مرمم بالكامل، ويصل القلعة بممر سري، ويبلغ ارتفاع كل من البرجين ٢٨ مترا.

لقد رمم حمام نور الدين حديثا، والمستودعات الضخمة التي أوجدها البيزنطيون، وهي لحفظ الغلال والغذاء أيام الحصار.

كما يوجد المسجد الصغير وله باحة وقبلة وغرف وبئر ماء، أسسه نور الدين الزنكي عام ١١٦٧م وكان فيه حتى عام ١٩٣٤م محراب خشبي رائع سرقه أحد الضباط الفرنسيين الذين سكنوا القلعة.

المسجد الكبير

له قبلة وفسحة داخلية وسطها بركة ماء، يحيطه رواق

وعدة غرف، وكان مدرسة للتعليم الديني، بناء حسب الكتابة المسجلة على مدخله «الملك غازي الأيوبي» وذلك عام ١٢١٥م.

الثكنة

بُنيت عام ١٨٣٤م على يد إبراهيم باشا المصري ابن محمد علي، عندما دخلت جيوشه سورية أثناء صراعه مع الدولة العثمانية، وكانت هذه الثكنة مقرا لجنده وقيادته العسكرية، ثم استخدمها العثمانيون والفرنسيون، وحاليا تحول قسم منها إلى متحف صغير.

على واجهة بناء الثكنة كتابة تظهر أن حجارة سفح القلعة قد استخدمت في بنائها، والجدير بالذكر أن إبراهيم باشا المصري نزع معظم حجارة السفح وبنى الثكنة المذكورة مع ثكنة ضخمة جدا خارج الأسوار تعرف اليوم بثكنة هنانو، كما بنى من حجارة السفح مشفى أمام القلعة «الوطني سابقا».

كان القصر الملكي مؤلفا من طابقين، وقد بناه السلطان صلاح الدين الناصر يوسف الثاني الأيوبي، ثم رمم أيام المماليك عام ١٣٦٧م، وللقصر باحة جميلة تتوسطها بركة ماء، رصفت الأرضيات بالمرمر الجميل المشفف الألوان، ويقع جنوبه إيوان كبير، وفي شرقه إيوان أصغر، وهذه الباحة تتصل بالحمام الملكي بوساطة ممر رصفت أرضيته بأحجار أخذت أشكالا هندسية وهي من اللونين الأبيض والأسود.

أجمل ما بقي من القلعة هو قاعة العرش التي تقع في مدخل الباب الرئيس الحالي، أبعادها تتراوح بين ٢٣,٥ و٢٦,٥ مترا بناها الأمير «حكم» نائب القلعة أيام السلطان المملوكي الناصر فرج بن برقوق عام ٨٠٥هـ، وأكمل بناءها السلطان «المؤيد شيخ» ورممها السلطان قايتباي المملوكي. هبط سقف القاعة بفعل الزلازل والتخريب المتعمد أحيانا، فأعاده السلطان قانصوه الغوري وجعله على شكل قباب (عددها ٩) وذلك عام ٩١٦هـ. ثم خربت هذه السقوف ثانية بفعل الحروب والزلازل، وكان الترميم الأخير على يد المديرية العامة للآثار، فأعيد السقف على شكل بلاطة من الإسمنت المسلح وكسي بالخشب المزخرف، وتتألف هذه الكسوة الخشبية من ١١ سقفا، منها أربعة من الطراز العجمي، وثلاثة من الطراز الدمشقي، والباقي من الطراز الحلبي، وسقف القبة احتوى على ٢٤ نافذة جصية محلاة بزخارف نباتية، يفصل بين

قاعة العرش

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه الأسقف جسور تتراوح أطوالها ما بين ٧ و١٠ أمتار، وأقطارها تصل إلى ٧٥ سم. أرضية القاعة رخامية على أشكال بلاط دور حلب، تتوسطها بركة من الطراز الأيوبي، وقد استخدمت قاعة العرش كبلاط للحاكم على مر العصور حتى الفترة المملوكية المتأخرة.

الباب الرئيسي هو دهليز طويل ينتهي بباب قوي مدرع مصنوع من الحديد، مقوى بمسامير كبيرة نقش عليها كلمة «الظاهر» نسبة إلى الظاهر غازي الأيوبي، وعلى أطراف الدهليز فتحات لرمي السهام، حيث تتحطم قوة اندفاع المهاجم للقلعة، وتعلو الباب قنطرة مقوسة، نقش عليها ثعبانان متشابكان رأس أحدهما إلى الأعلى والآخر إلى الأسفل، وأنيابهما واضحة، وعند دخول الباب نحو القلعة نصادف دهليزا كبيرا وعريضا في بدايته، وعلى أطرافه وفوقه فتحات للنار الإغريقية ورمي السهام، وتنتشر على جدرانه الأسرجة والقناديل للإنارة، ومنه باب سري يؤدي إلى قاعة العرش مباشرة عن طريق درج يفتح عند الحاجة لضرب من استطاع العبور من المهاجمين، وفي آخر الدهليز الملتوي نصل إلى آخر أبواب القلعة، وهو باب الأسدين الضاحك والباكي، وحول الباب كتابة تبين أنه من عمل الملك الظاهر غازي الأيوبي.

يعد خندق القلعة من أهم وسائل الدفاع عن الأسوار لأنه يمنع اقتحامها، ويبلغ عرضه حاليا (٢٦)م وعمقه ٩ أمتار، بينما كان سابقا ٢٨م، وهذا الاختلاف عائد إلى إلقاء الأتربة في الخندق. تشكل تحصينات السفح المائل بدرجة ٤٥ من حجارة هرقلية بأبعاد تتراوح بين ٤٠ و١١٠ سم، مدعمة بأعمدة أسطوانية وضعت بشكل عرضاني لمنع انزلاق الحجارة، وهي تعد مداميك لدعم السفح، وقد أقامها الملك الظاهر غازي الأيوبي. إن الممرات التي تؤدي إلى أبواب القلعة مستقيمة وتميل بزاوية ٩٠ درجة كي تحطم القوى المهاجمة من باب إلى آخر.

تعود الشواهد الكتابية إلى عدة فترات، تبدأ من العهد المرداسي - نسبة إلى بني مرداس - إلى نور الدين الزنكي والأيوبيين والمماليك والعثمانيين، لكن أكثرها وأغناها هو من الفترة الأيوبية والمملوكية، وتقسم الكتابات حسب طبيعتها وموضوعاتها المعالجة للحدث كما يلي:

كتابات المراسم والأوامر السلطانية. الكتابات الوقفية لمصلحة: عقار - جامع - مدرسة - أعمال خير. الكتابات التجديدية: عند تجديد أو ترميم أو بناء منشأة ما. هذه الكتابات مسجلة على إسكفات حجرية ضخمة توضع فوق الأبواب والأبراج ومداخل الجوامع، وفي قاعة العرش، وأشهرها عند المدخل الرئيسي للقلعة، إذ نشاهد شريطا كتابيا يعود تاريخه إلى ١٩٦هـ، وهو بالخط النسخي المملوكي القديم ويتألف من ثلاثة أشرطة، وطول الكتابة ٧٠ مترا، وهو يخلد انتصار السلطان المملوكي خليل بن المنصور قلاوون محرر سواحل الشام على جيوش الإفرنج.

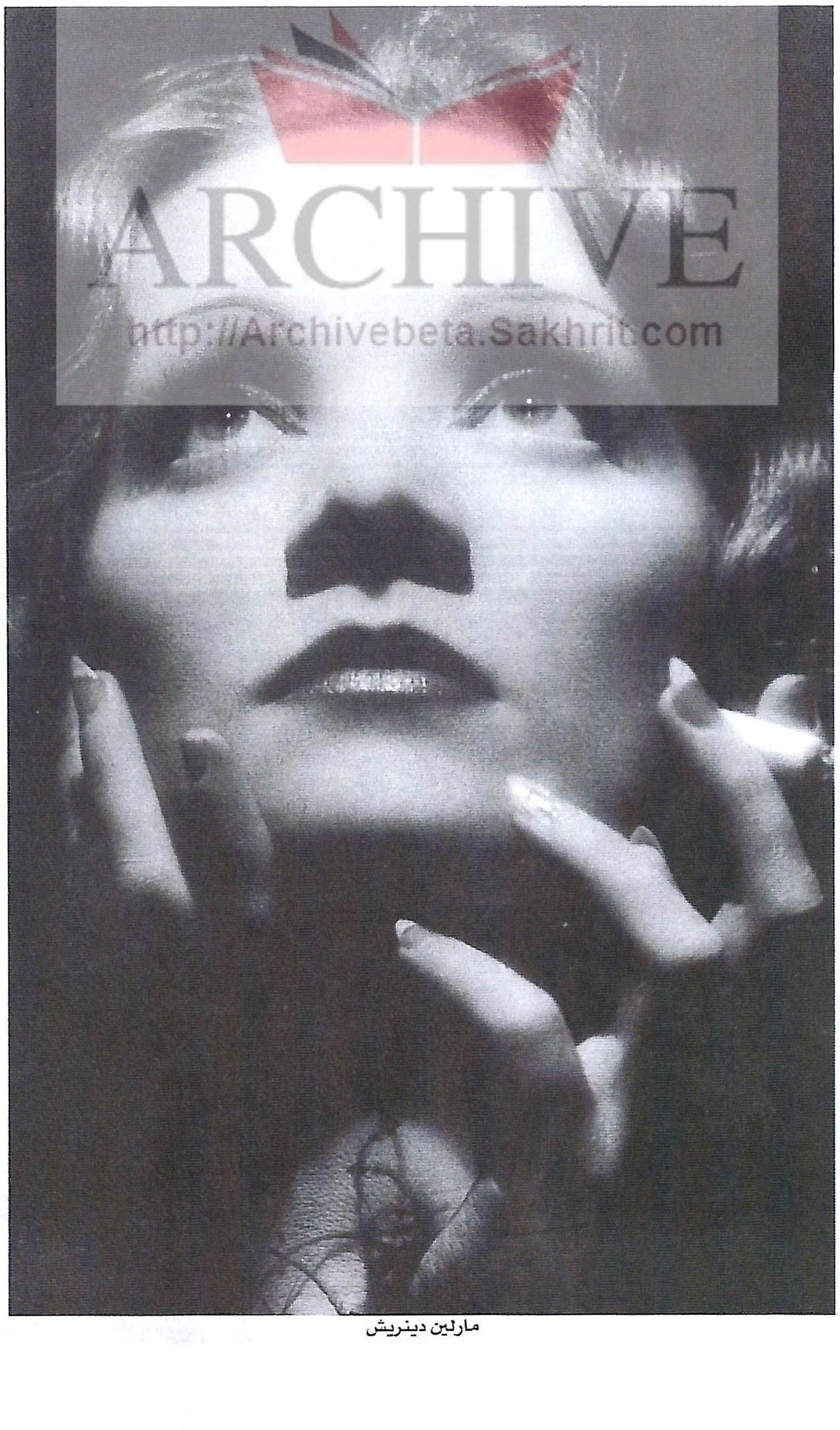
بدأت الحفريات الأثرية في القلعة عام ١٩٣١م على يد الفرنسي «بلودو روتر»، وأظهرت أساسات لأبنية تعود إلى العهد الحثي والآرامي وتعود إلى الألف الثالث قبل الميلاد، وقد عثر على نصب بازلتي لطفلين مجنحين يعود إلى الألف الأول من الميلاد، ثم توقفت الحفريات، وعادت ثانية قبل حوالى عشر سنوات في إطار أعمال المديرية العامة للآثار، وقد أظهرت هذه الحفريات آثارا تعود إلى الألفين الأول والثاني قبل الميلاد، فظهرت واجهة معبد كنعاني مبنية على أنقاض معبد آخر حثي منذ الألف الثاني ق.م، وقد أعيد تجديده في الألف الأول ق.م، وهو معبد إله حلب «حدد»، وقد غطيت هذه المنحوتات خوفا من تأثرها بعوامل الطقس، والحفريات مستمرة لاكتشاف المزيد من تاريخ أعظم قلاع المعمورة ◆

ألصق ما بقي في الذاكرة بعد اثني عشر يوما في برلين لحضور مهرجانها السينمائي الدولي الثاني والخمسين هو زيارتي، أو زياراتي، لمتحف الفيلم، ذلك المتحف الجديد الذي أقيم في بوتسدام بلاتز منذ عامين في المنطقة التي كانت حتى سقوط السور أرضا حراما فاصلة بين قسمي برلين أو بين نظامين أحدهما شيوعي عاصمته برلين الشرقية، والآخر رأسمالي عاصمته بون، وظلت لبرلين الغربية وضعيتها السياسية الخاصة، وبعد توحيد الألمانيتين وانتقال العاصمة إلى برلين، اتسعت برلين التي كانت ذات يوم عاصمة الإمبراطورية البروسية ثم الرايخ الثالث. منذ أعوام بدأت أعمال البناء والتشييد، وما زالت، في القسم الشرقي، أو ما أصبح اليوم «الوسط Mitte»، وانتقل مقر وفعاليات مهرجان برلين السينمائي الدولي إلى هذا القسم، ليتمركز حول ميدان مارلين ديتريش، وتقف بالقرب منه ثلاثة أبراج عالية تحمل اسم «سوني» في أحدها متحف السينما.

فوزي سليمان - مصر

متحف الفيلم في برلين

من الديناصورات إلى حرب النجوم


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مارلين ديتريش

يحتل متحف السينما ثلاثة أدوار كبيرة متصلة، يمتد بينها فناء عمودي، على جدرانه لوحات ورسوم، وتضم معارض ومنحوتات بأحجام هائلة لديناصورات ونجوم تضعك في جو السحر السينمائي، كما يضم المتحف ثلاث عشرة قاعة، كل واحدة منها مخصصة لموضوع أو مرحلة من تاريخ السينما. ومزودة بالمعلومات الشارحة والشرائح الملونة، وبعدد وفير من شرائط الأفلام على مدى تاريخ السينما في العالم وخاصة ألمانيا، يتحرك أمامك بأطيافه أبيض وأسود، أو ألوان تختار منها ما تشاء، ليس عليك إلا أن تضغط زرا وتضع سماعة على أذنيك باللغة التي تريدها لتستمتع بهدوء بما تشتهيه من تراث السينما العالمية فلا عجب أن ضحيت ببعض أفلام مهرجان برلين لأعيش في ماضي السينما الجميل وتاريخها الشائق وتطورها المثير.

القاعة الأولى كأنما هي مقدمة لكتاب السحر، سحر السينما من خلال صور لأفلام ووجوه نجوم بين البسمة والدهشة، أثارت الأحلام والخيال مشاهد من أفلام قديمة، تعود إلى ما قبل الحرب العالمية الأولى، إلى العشرينيات بتعبيريتها، ثم تقفز على الأربعينيات لتصل إلى الجيل الشاب في السينما الألمانية، حيث نشاهد فيلم «لولا تجري» للمخرج توم تيكفير الذي يعود إلى العام ١٩٩٨، وحقق أكبر نجاح جماهيري، والطريف أن هذا المخرج الشاب نفسه شهد مهرجان برلين المجاور في حفل افتتاحه فيلمه الأخير الذي يعود إلى العام ٢٠٠١.

وكانت تلك القاعة مجرد تمهيد لننتقل إلى عمق التاريخ إلى القاعة الثانية التي تحمل عنوان «رواد ومعبودات». البداية كانت مع الضوء ضوء صناعي، ثم مع قرب نهاية القرن التاسع عشر جاء اختراع الضوء الكهربائي الذي أدى إلى تطور في أجهزة ساعدت الجمهور الجالس في الظلام على أن يرى الصور المضيئة وهي تتحرك أمامه بتتابع، مما دشن مولد السينما في العام ١٨٩٣. عرض توماس ألفا إديسون أول أفلامه القصيرة في الولايات المتحدة الأمريكية، وبعد عامين قدم الأخوان لوميير أول عروضهما في باريس، ثم قدم ماكس سكلا دانوفسكي أول عروضه في ألمانيا. تعطي القاعة مساحة لهذا الرائد الذي كان يسافر عبر ألمانيا يقدم إلى الجمهور المندهش بفانوسه السحري في صيف ١٨٩٥ صور مشاهد قصيرة ومنوعات، مثل مباراة مصارعة. أقبل الجمهور على عروضه في «حديقة الشتاء». نشاهد صورا له وهو ينحني ردا على تصفيق الجمهور، كانت مسارح المنوعات أول أماكن للسينماتوغرافيا، كانت تقدم تمثيلية قصيرة قبل الأفلام التي صورت الحياة في شوارع برلين، والقطارات ومركز المطافئ، تؤكد صور القاعة أن نجوم تلك الفترة كانوا هم المخترعين والمهندسين والمصورين من بينهم المصور جريدو زيبر الذي اخترع جهاز عرض سينمائي متنقل، أطلق عليه اسم «Seebergraph»، كما ساهم في التطوير الفني للحيل والمؤثرات.

من رواد خلف الكاميرا إلى أمامها، في القاعة صور وتماثيل لممثلات شهيرات قبل الحرب العالمية الأولى وبعدها، ربما لم نسمع عن فيرن أندريا، الممثلة الأمريكية التي جاءت من عالم الاستعراض والسيرك، ثم تركت بصمتها على الشاشة الفضية وقد جمعت بين الرياضة والرومانسية، أنتجت وأخرجت، لكن مراجع تاريخ السينما تذكر بوضوح أكثر اسم النجمة أستا نيلسين، الممثلة الدانمركية التي أثارت الإعجاب في تلك المرحلة من تاريخ السينما، وحققت نجاحا شعبيا، ما زال لها عبقها حتى اليوم لدى عشاق الفن السابع حينما تستعاد أفلامها، عرفت بأدوارها في أفلام واقعية وكوميدية مثل «إنجيلين» من إخراج زوجها أوربان جاد ١٩١٤، حيث أدت وعمرها ٣٤ عاما دورا كوميديا «ابنة غير شرعية عمرها ١٧ سنة لعم ثري»، ومثلت شخصية المرأة الفتاكة المستفزة في دور «كارمن» في فيلم «الموت في أشبيلية» ١٩١٣، وإشعالها الغيرة بين بطلي مصارعة ثيران (توريرو)، ومثلت دور البطلة في فيلم «رقصة الموت» إخراج زوجها جاد ومن إنتاج جريدو زيبر الذي أسس أحد أوائل أستوديوهات أوروبا في بابلسبرج، تلك التي أصبحت موقعا لاستوديوهات أوفا في العشرينيات، ثم ديفا في الخمسينيات، وأثناء الحرب العالمية الأولى استخدمت الأفلام للدعاية العسكرية والسياسية.

القاعة الثالثة تحمل اسما مهما معروفا في تاريخ السينما الألمانية والعالمية وهو «كاليجاري» ويعتبر مؤرخو السينما فيلم «مقصورة الدكتور كاليجاري» ١٩٢٠ بداية السينما الألمانية التعبيرية وذروتها، كتب له السيناريو كارل ماير وهانز يانوفيتس، وأخرجه روبرت فيني الذي استخدم ثلاثة رسامين تعبيريين ليرسموا على القماش الخلفي مناظر تعبر عن الخراب والمعاناة والأشباح في المصحة النفسية لترجمة أوهام مجنون إلى صور، واعتبر البعض الفيلم مبشرا بهتلر كدكتاتور استخدم أدوات بشرية لتحقيق رغباته. وما زالت مشاهدة الفيلم اليوم في نسخته المجددة على درجة كبيرة من الأهمية وخاصة لدارسي السينما والديكور.

جمهورية فايمار

تنقلنا القاعة الرابعة «جمهورية فايمار» إلى فترة حرجة من تاريخ ألمانيا، الهزيمة بعد الحرب العالمية الثانية، الإمبراطورية قد ضاعت، العالم القديم قد انتهى، الناس ممزقون بين القيم التقليدية والاتجاهات الثورية، وقد انعكس هذا على حال السينما، صور إرنست لوبيتش، المشاهد التاريخية للثورة الفرنسية في فيلم «مدام دو باري» ١٩١٩، أو حكاية من عصر هنري الثامن في فيلم «آنا بولين» ١٩٢٠، حيث تظهر القيم التقليدية، ومثل الحب والزواج في أفلام تشبع الرغبة في الترفيه. وزار شارلي شابلن برلين لمدة أسبوع كامل في مارس ١٩٣١ للترويج لفيلمه «أضواء المدينة»، كان من الصعب على الرجل صغير الحجم أن يشق طريقه بين حشود المعجبين...

لماذا قوبل شابلن بكل هذا الحماس؟ لقد توحد الجمهور الخارج من هزيمة الحرب، والذي يعاني البطالة والتضخم، مع شخصيات أفلامه المطحونة، وهذا ما دعا صحافة الحزب الوطني الاشتراكي (النازي) إلى الاحتجاج على هذا الاستقبال. محرر إحدى صحفه جوزيف جوبلز الذي أصبح وزير الدعاية في عهد النازي دان هذا الحماس لشابلن ووصفه بأنه مثال على فقدان الكرامة. خرجت أفلام كثيرة عن الطبيعة والحياة الجبلية والماضي المجيد كنوع من الهروب من مواجهة الواقع، وعندما عرض فيلم «كل شيء هادئ في الجبهة الغربية»، وهو فيلم لمخرج أمريكي «لويس بلستون» عن رواية ألمانية مناهضة للحرب لإريك ماريا ريمارك في ٣٠ ديسمبر ١٩٣٠، أرهبت قوات النازي من شباب العاصفة المشاهدين، حتى منع الفيلم بعد أيام، كما قوبل فيلم آخر باحتجاج من اليمين والرقابة هو السوفييتي «المدرعة بوتمكين» لأيزنشتين ١٩٢٥، واتهم بإثارة التمرد ضد البحرية والشرطة الألمانيتين وأصدر قرارا بمنعه، في المقابل أنتجت شركة بروميسوس فيلم «الأم كراوسينس تذهب للسعادة» عام ١٩٢٩ عن معاناة الطبقة العاملة، التي تدفع بالأم كراوسينس إلى الانتحار، ووجدت ابنتها السعادة في التضامن مع البروليتاريا، والانضمام إلى مظاهرات العمال.

في عهد جمهورية فايمار تلمع أسماء مخرجين كبار سيتركون بصماتهم في السينما العالمية، بعضهم هاجر وعمل في أمريكا هروبا من النازية، يظهر اسم مورناو بأفلام تميزت بالديكورات، والإضاءة، وحركة الكاميرا، تشاهد هنا فيلمه الذي غدا من كلاسيكيات السينما العالمية «نوسفراتو» ١٩٢١، وفيلم «الرجل الأخير» ١٩٢٤، الذي يلعب فيه الممثل الكبير إميل يانجز حارسا مسنا لفندق، ويرمز إلى انهيار الطبقة الوسطى حينما يفقد وظيفته، وتصور خلفية الفندق البروليتاريا في مواجهة الطبقة الأرستقراطية التي تدخل الباب الأمامي الدوار لم يكن أمام الرجل التعيس إلا أن ينتظر الموت، ولكن يبدو أن كاتب السيناريو أشفق عليه فقدم نهاية غريبة للفيلم، فالرجل المسن يصبح فجأة ثريا، إذ ترك له مليونير أمريكي ثروة، يتحول الموقف الرجل المطرود يلتف حوله عمال الفندق منتظرين عطاياه، فإذا به يلقي بكل ماله في الهواء ويشعر بأنه استعاد احترامه لنفسه. عبر مورناو عن الأشواق الخفية للعصر، حلم المال والرفاهية.

ويبرز المخرج جوزيف فون سترنبرج ليتجاوز القضية الاجتماعية إلى وضع المرأة في صورتها الجديدة المستقلة عن الرجل في العشرينيات، في فيلمه الشهير «الملاك الأزرق» ١٩٣٠ الذي خلد فيه صورة مارلين ديتريش المرأة الفاتنة الفتاكة، وهو مأخوذ عن رواية توماس مان «الأستاذ أونرات»، عن وقوع مدرس في غرام لولا المغنية في الملهى الليلي، يتخلى عن مبادئه البروسية ويقع فريسة فتنتها الجنسية، عبر الفيلم عن سقوط البورجوازية بمثلها وأخلاقها، وكان بداية أسطورة مارلين ديتريش.

ننتقل في قاعة جمهورية فايمار إلى مخرجين آخرين الأول هو بابست أو جورج وليم بابست، يمكن أن نشاهد أفلامه المتميزة مثل «صندوق باندورا» ١٩٢٩ الذي قدم فيه نجمة جديدة هي لويز بروكس كوجه جديد للفتنة الأنثوية، منافسة لمارلين ديتريش. جمع بابست بين العصرية والواقع والنقد الاجتماعي، مديرا ظهره للتعبيري، أما الثاني وهو فريتز لانج ففي

افلام العوالم الاصطناعية

أفلامه مثل «مابوزي اللاعب» ١٩٢٢ و«M» و«مدينة تبحث عن قاتل» ١٩٣١، فقد اهتم بتصوير الجانب المظلم من المدينة، مركزا على الجريمة، اعتمد في خياله على تقارير الشرطة ومحاكمة أحد القتلة، جسد الممثل بيتر لور بتفوق دور قاتل الأطفال الذي أرعب المدينة.

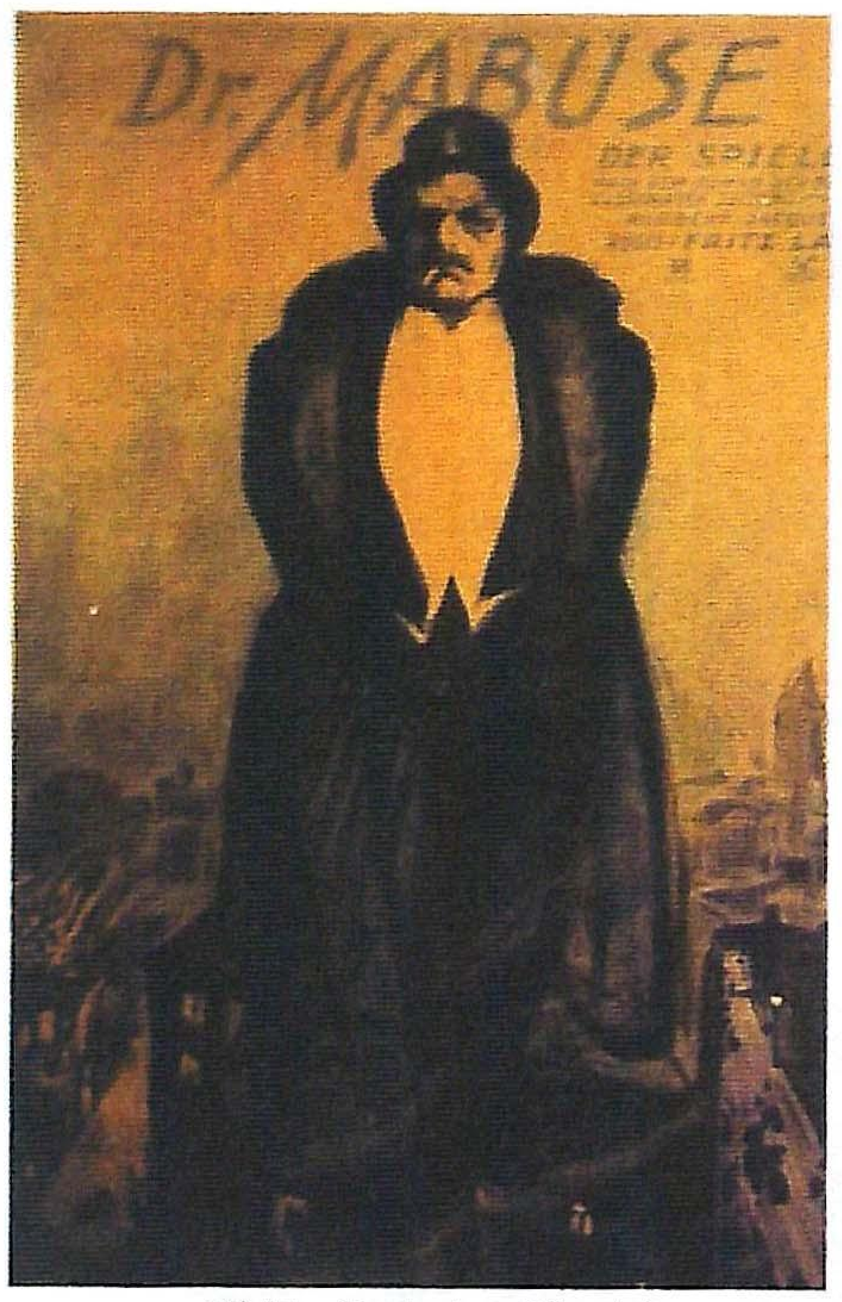
قدمت حقبة جمهورية فايمار أفلاما ثرية التنوع في الأساليب والتقنيات والموضوعات، والأفكار والنجوم، فترة دخلت التاريخ لم يسبق أن تمتعت فيه السينما بحرية مثيلة.

مترو بوليس

القاعة الخامسة تأخذ عنوانا دالا «متروبوليس»، المدينة الكبيرة التي كانت موضوعا رئيسيا في أفلام جمهورية فايمار، ووصلت ذروتها في فيلم «متروبوليس» لفريتز لانج ١٩٢٤، أضخم فيلم في العشرينيات، شيدت له مناظر ضخمة تضم ٦٠٠ ناطحة سحاب تمثل المستقبل. مع كاتدرائية قوطية تمثل العصور الوسطى، استغرق التصوير ثمانية عشر شهرا، استخدم لانج كاميرا من نوع جديد لأول مرة. شركة الإنتاج «أوفا» أعلنت أن الفيلم أكثر الأفلام تكلفة وضخامة، ليلة العرض العالمية الأولى - وهو مصطلح صك بهذه المناسبة - كانت في ٢٧ يناير ١٩٢٧، اشترط ارتداء ملابس السهرة، ولكن هذا الإنتاج الضخم أدى إلى كارثة مالية حتى بعد مضي سنوات عديدة لم يتجاوز المردود سبع التكاليف، ولكن الفيلم دخل تاريخ السينما العالمية واحدا من أهم الكلاسيكيات في جمال التكنولوجيا وتكنولوجيا البشر من مفاتيح الفيلم. جاءت بعده في أواخر القرن العشرين أفلام عديدة من هذه النوعية مثل «العنصر الخامس» إخراج لوك بيسون ١٩٩٧، و«بودي جارد» إخراج ميك جاكسون ١٩٩٢، ولكن يظل فيلم «متروبوليس» ١٩٢٧ أكثر التصاقا بذاكرتنا البصرية.

عبر المحيط

تحمل القاعة السادسة عنوان «عبر المحيط» عن هؤلاء الفنانين السينمائيين الألمان، الذين عبروا إلى أمريكا وأسهموا في نهضة هوليوود، فإذا كان فيلم «متروبوليس» قد جسد تصور



فيلم دكتور مابوزي لفريتز لانج

العصر الحديث في العشرينيات، فإن أمريكا في المقابل قد جسدت رمز المستقبل، وهوليوود كمركز العالم السينمائي، وفي الوقت نفسه كان الأمريكيون مهتمين بالمواهب السينمائية الألمانية، وجاء إلى أمريكا ممثلون كبار مثل إميل يانجز وإيريك فون ستروهايم، ومخرجون كبار مثل مورناو ولوبيتش. كان لوبيتش من أوائل المخرجين الذين رحلوا إلى أمريكا عام ١٩٢٢، سبقته شهرته بفيلم «مدام دو باري» ١٩١٩، الذي حقق نجاحا كبيرا عمل مع ممثلين أمريكيين في فيلمه الأمريكي الأول «روزيتا»، ثم بدأ يستخدم ممثلين ألمانا مثل لولا نيجري. من أفلامه الأمريكية «دائرة الزواج» و«الوطن» ١٩٢٩، و«الجنة المحرمة». من حسناته الاستعانة، بالممثل الألماني الكبير إميل يانجز الذي كانت عيون هوليوود عليه لشعبيته ولكي تنافس صناعة السينما الألمانية، وقد جاء إلى هوليوود عام ١٩٢٦ فارضا شروطه، استأجر فيلا من ٢٠ غرفة وستة حمامات وحديقة فسيحة وملعب تنس وحمام سباحة، من ضيوفه الدائمين شارلي شابلن ودوجلاس فيربانكس وماري بيكفورد. مثل في أفلام «داها طريق الجسد»، و«شارع الخطيئة»، و«الوصية الأخيرة»، و«الوطني»، و«خطايا الآباء»، وكلها إنتاج ١٩٢٨، و«الخيانة» ١٩٢٩. أول أوسكار ممثل منحته أكاديمية فنون وعلوم السينما المؤسسة حديثا كان من نصيبه، ولكن سرعان ما حزم يانجز حقائبه عائدا إلى ألمانيا، فقد وجد أنه لا مستقبل أمامه مع الفيلم الناطق والتعامل بلغة أجنبية.

إريك فون ستروهايم من مواليد النمسا، جاء إلى أمريكا يجرب حظه، اشتغل في أعمال متواضعة، ثم برز في أفلام هوليوود في شخصية الضابط الروسي المنتمي إلى الطبقة الحاكمة، المتسم بالعجرفة والقسوة، حتى كانت الإعلانات تقدمه على أنه «الرجل الذي تحب أن تكرهه»، ثم اتجه إلى الإخراج بداية «أزواج ضريرون» ١٩١٩، وعرف بتميزه وابتكاراته في اللغة السينمائية. فيلمه «مسيرة الزفاف» ١٩٢٨ أهداه إلى العشاق المخلصين في كل العالم.

أما مورناو، فقد كان معروفا في أمريكا بفيلمه «الرجل الأخير» ١٩٢٤، الذي عرض تحت عنوان «الضحكة الأخيرة»، وأخرج في هوليوود «شروق الشمس» ١٩٢٧، و«أربعة شياطين» ١٩٢٨، لم تستمر حياته طويلا إذ قضى في حادث في عام ١٩٣١. أنجح الألمان الذين عملوا في هوليوود، ممثلا ثم مخرجا هو وليام دتيرلي، الذي مكث فيها خلال الحرب العالمية الثانية، وكان يعد إقامته فيها منفى، عاد إلى ألمانيا في نهاية الأربعينيات.

مارلين ديتريش

القاعة السابعة. قاعة خاصة بالممثلة مارلين ديتريش، حافلة ليس فقط بأفلامها - الألمانية والأمريكية - ولكن بملابسها في الأفلام والحياة ومخطوطات رسائلها منها وإليها، وتذكاراتها وصورها وهداياها، ذلك لأنه بعد وفاتها في مايو ١٩٩٢ قدمت ابنتها ماريا ريفا كل مقتنيات وتذكارات وصور ورسائل والدتها إلى بلدية برلين والسينماتيك الألمانية: ١٥ ألف صورة، ٣٠٠ ألف ورقة تضم رسائل ووثائق، ٣ آلاف قطعة من ملابسها، من بينها أحذية وقبعات وحقائب يد وقفازات، وخاصة البنطال الرجالي الذي كانت تفضله. كانت تتخذ أوضاع التصوير بدقة حتى مع أشهر المصورين، أما عن أفلامها، كما أشرنا، فقد كان اكتشافها على يد المخرج النمساوي الأصل جوزيف فون سترنبرج في «الملاك الأزرق» ١٩٣٠، هو الذي صنع الأسطورة وصقلها. أخذها معه إلى هوليوود، حيث أخرج لها ستة أفلام، أولها «مراكش ١٩٣٠»، أمام جاري كوبر، ثم «إكسبرس شنغهاي» ١٩٣٢ و«الإمبراطورة القرمزية» ١٩٣٤ و«الشيطان امرأة» ١٩٣٥. ومن دون سترنبرج - بعد تخلص شركة بارامونت منه - قدمت أفلاما مع مخرجين كبار مثل بيلي وايلدر وأورسون ويلز وألفريد هيتشكوك. حاول جوبلز وزير الدعاية النازي إغراءها بالعودة، ولكنها وقفت إلى جانب الحلفاء وأمضت آخر سنواتها بعد اعتزالها في باريس تتجنب أضواء أي كاميرا، حتى رفضت أن تظهر في فيلم «مارلين» للمخرج النمساوي ماكسيمليان شيل ١٩٨٤، وتوفيت في باريس ١٩٩٢، وحسب وصيتها دفنت إلى جوار أمها في برلين.

الأولمبياد... موضوع القاعة الثامنة حيث نجح النظام النازي عام ١٩٣٦ في إقامته في برلين، كانت فرصة للدعاية للنظام وتأكيد الذات مع صور أنشطة الأولمبياد بمختلف مبارياته على الجدران، تشاهد الأفلام التسجيلية التي أخرجتها ليني ريفينستال وخاصة «انتصار الإرادة»، بتكليف من وزير الدعاية جوبلز، بعد أن لمس حماستها للفوهرر، وعملت على تمجيد الأيديولوجية الوطنية الاشتراكية، ورمزها الفوهرر من خلال تصوير الفوهرر في اندماج مع التصميم الهندسي الضخم للاستاد، ليبدو في صورة الإنسان الأسمى، وهو يحيي حشود الشباب. آلاف السواعد تمتد إليه في عناق أيد هادرة: «ألمانيا هي هتلر، هتلر هو ألمانيا»، وقد استعانت بثلاثين كاميرا وزعت في مختلف مواقع الاستاد، وصورت من أسفل أجساد الرياضيين متطاولة نحو السماء، كأنما لا تلامس الأرض، وقد صور فيلم عنها «حياة ليني ريفنشتال الرائعة المرعبة» عام ١٩٩٩، وكان قد تعدى عمرها التسعين عاما... وما زالت على قيد الحياة أي قاربت المائة عام على الأقل حتى كتابة هذه السطور.

انتقال طبيعي إلى الحقبة «الاشتراكية الوطنية» (النازية) كان موضوع القاعة التاسعة، حيث السينما أهم وسائل الدعاية، إذ أرغم جوبلز السينمائيين على الانضمام إلى غرفة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

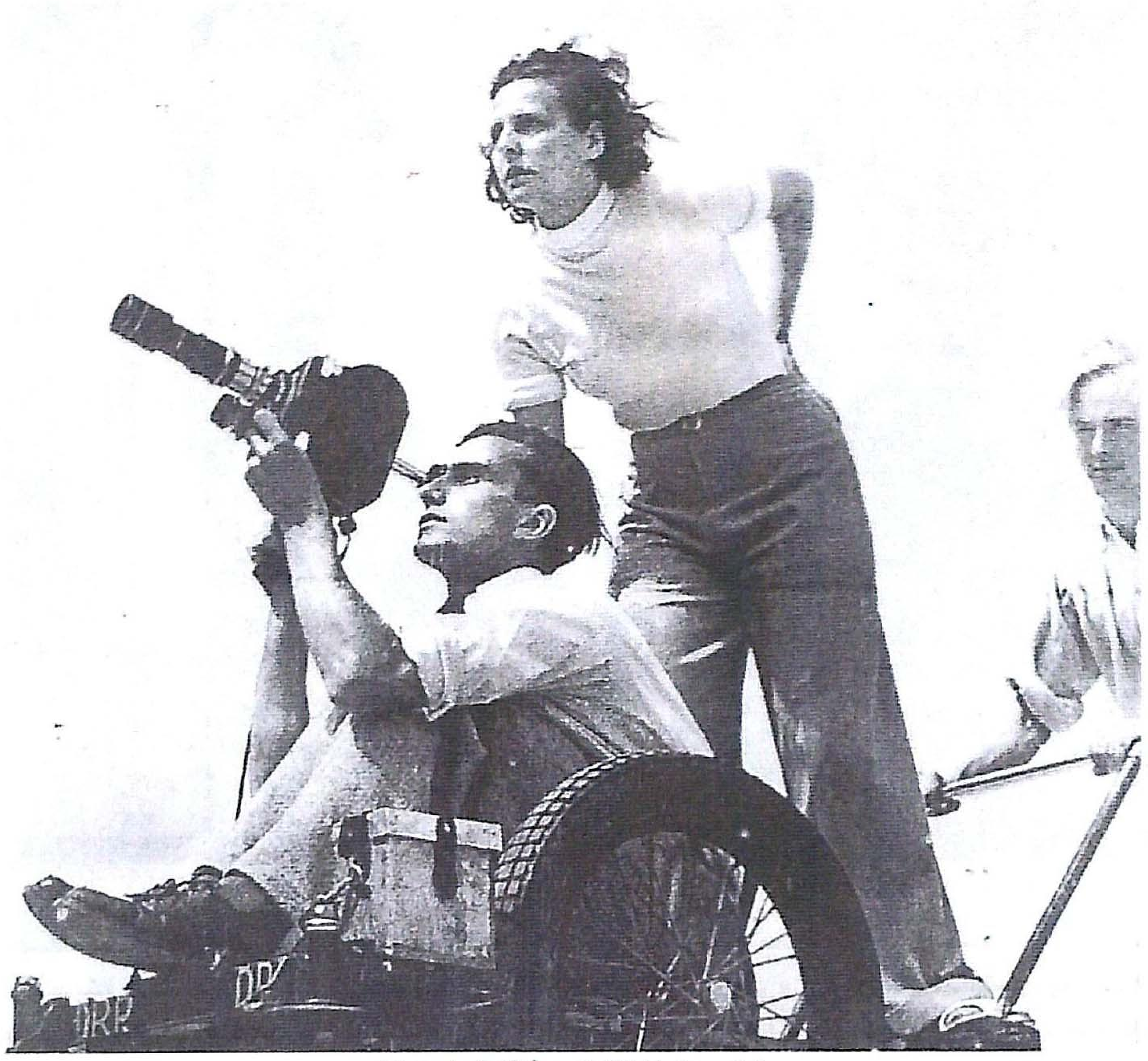
الرايخ للسينما، التي استبعدت غير الآريين، تدخلت الرقابة في مراجعة السيناريوهات على رغم أن جوبلز كان قد أعلن أن الفن حر، ولكن «يجب أن يتعود أنماطا جديدة». أسس بنك الفيلم عام ١٩٣٧ لتمويل نصف الإنتاج. وفي العام ١٩٤١ كانت كل الصناعة السينمائية قد أممت. لكن أي نوع من الأفلام؟ماذاحدث لمن يوجد لهم مكان في النظام الجديد؟ تقدم معروضات هذه القاعة إجابات عن مثل ذلك من خلال ثلاثة موضوعات رئيسية «الدعاية» و«الشؤون اليومية» و«ضحايا الرايخ الثالث».

الدعاية... كان ممن حققوا هذا الهدف هانز برترام... كان طيارا معروفا ومستشارا سابقا للطيران الصيني، أصبح المستشار الفني للنازي لمعارك الطيران في فيلم «الطيران نحو الجحيم» ١٩٣٣، واستخدم مونتاجا لشرائط عن الغارات الألمانية على بولندا ليضع فيلما عن النصر، وأرسل إليه هتلر تهنئة كما هنأه جورنج.

ومن الفنانين الذين عملوا في ظل النازية ممثل كبير هو إميل ياننجز، بطل «الملاك الأزرق» ١٩٣٠، الذي حقق نجاحا في هوليوود، ومن أجل تحقيق الشهرة والمجد يقبل أدوارا في أفلام تمجد النازية، في أحدها قدم شخصية مماثلة للملك الصلب ألفريد كروب، وفاز عنه بذهبية مهرجان فينيسيا ١٩٣٢، المهرجان الذي أسس وأقيم في عهد فاشية موسوليني، وإلى جانب أفلام الدعاية أنتجت في عهد النازية أفلام ترفيهية خفيفة، بلغ عددها بين عامي ١٩٣٣ و١٩٤٥ حوالى ألف فيلم، حاول بعضها تقليد الأفلام الاستعراضية الأمريكية، خاصة أفلام البطلين جنجر روجرز وفريد أستير. كما أنتجت أفلام كوميدية مثل فيلم «مونشهاوزن» ١٩٤٣، الذي صنع بمناسبة الاحتفال بالعيد الفضي لشركة أوفا، حيث يصعد البطل إلى القمر ويغزو قلب كاترين... إمبراطورية روسيا!

المهاجرون

المهاجرون... تخصص لهم القاعة العاشرة التي تحمل اسم «المنفى». البعض هاجر إلى النمسا أو هولندا، حيث لم تكن اللغة عائقا، بعض آخر لجأ إلى فرنسا أو المجر أو إنجلترا، وبدا لهم الموقف في أوروبا، بعد قيام الحرب، صعبا. مثلت لهم أمريكا أرض الميعاد، في وقت كانت هوليوود تتجه إلى السوق العالمي، حاولت الاستفادة من هؤلاء المهاجرين بثقافاتهم المتباينة. كثيرون من المهاجرين الألمان أرادوا الحصول على المواطنة الأمريكية كدرع أمان، ٥٠٠ فنان من ألمانيا جاؤوا إلى هوليوود، حرم كثيرون منهم من جنسيتهم الأصلية. الطريق كان أمام البعض سهلا مثل الممثلة لويز راينر، التي عدت أحسن واردات فيينا، وتألقت في أفلام مهمة مثل «زيجفيلد العظيم» ١٩٣٦و«الأرض الطيبة» ١٩٣٧، وفازت بالأوسكار. آخرون لم يكن طريقهم سهلا مثل المخرج جوماي، الذي نجد من بين رسائله خطابا يقول فيه «لقد بعت آخر خواتم زوجتي مقابل ٦٠ دولارا لأدفع الإيجار». اضطر البعض إلى أن يتنازل عن كرامته. وقد قدم المخرج الألماني المهاجر أرنست لوبيتش مأساة المهاجرين في فيلمه «أن تكون أو لا تكون» ١٩٤٢. شاركت هوليوود الحملة الأمريكية ضد النازية والتنبيه إلى مخاطرها، كما في فيلم «الجلاد يموت أيضا» إخراج فرتيز لانج عام ١٩٤٣ عن المقاومة التشيكوسلوفاكية ضد العدوان النازي وتدميرهم لقرية لوبيتسي. كتب له السيناريو برتولد بريشت، ومع هذا فقد تعرض


ليني ريفينشتال تصدر الاولمبياد ١٩٣٨

بعض هؤلاء الفنانين المهاجرين إلى مواقف عدائية من القوى الرجعية في أمريكا بتوجيه تهمة الشيوعية إليهم، في يوم ٣٠ أكتوبر ١٩٤٧ جرى التحقيق مع بريشت، في الليلة نفسها ترك أمريكا بلا عودة، وقف اتحاد المخرجين مع فرتيز لانج مؤكدا أنه بريء من الشيوعية، ومع هذا فقد وضع اسمه في القائمة السوداء ١٩٥٢ وحرم من ممارسة مهنته، وجد أكثر المهاجرين شعورا بالكراهية في وسط جو سياسي متزمت.

ما بعد الحرب حتى الحاضر

نترك الماضي بمعاناته لنقترب من الحاضر. القاعة الحادية عشرة من سنوات ما بعد الحرب إلى الحاضر، لا تتناول معروضات القائمة وأفلامها سنوات ما بعد الحرب، بل يتسع أفقها إلى تاريخ السينما الألمانية من نهاية الحرب العالمية الثانية حتى تقسيم ألمانيا إلى دولتين مختلفتي النظام، لنصل إلى الوحدة ومنها إلى الموقف الراهن، مع التركيز على عشرة من الممثلين والممثلات، الكبار بأفلامهم التي تعكس روح تلك الفترة أو الفترات. يختار منظمو المتحف شخصية الممثلة هيلد بجارد كنيف، قد لا يكون اسمها أو بعض أسماء الآخرين معروفة لدى المشاهد أو القارئ العربي، إلا أن اسم هذه الممثلة بالذات كان من حظه أن يحظى بالتعريف والتكريم على مستوى عالمي خلال دورة مهرجان برلين السينمائي الدولي الأخير (فبراير ٢٠٠٢) لأنه حدث أن توفيت قبل انعقاده بوقت قصير، مما دفع منظميه إلى إدخال تغيير محدود في البرنامج الذي سبق إعداده، حيث أضيفت فقرة لتكريم اسمها وعرض أحد أفلامها. ويظل اسم كنيف في ذاكرة الألمان حيث شاركت في أول فيلم ألماني ينتج بعد الحرب وهو «القتلة بيننا» عام ١٩٤٦ الذي قامت ببطولته ولم يتجاوز عمرها العشرين عاما، مما أضفى عليها شهرة مبكرة، الفيلم من إنتاج شركة ديفا وإخراج ولفجانج شتاودت، تشاهدها في حالة ضياع بين الأنقاض في عالم متهاو، تعبر بحالها عن معاناة الماضي وقلق المستقبل، ولكن مع ثقة في النفس. العرض الأول للفيلم كان في اليوم السابق لصدور أحكام نورينرج. وأثار فيلم هيلد بجارد الثاني «رصاصة الرحمة» ١٩٥١ اعتراضات الكنيسة الكاثوليكية التي دانت تخلص الإنسان من حياته، ووجدت أن هذا تمجيد للشر، كما أثار الفيلم ضجة بسبب ظهور الممثلة عارية ولو لبضع ثوان! عرفت هيلد بجارد كنيف أيضا كمغنية وكاتبة أغان وحققت نجاحا في أمريكا.

شخصية أخرى في هذه القاعة لممثلة الإغراء «رومي شنايدر» النمساوية، التي عرفت بدورها عن الإمبراطورة النمساوية إليزابيث، أو سيسي بجمالها الأخاذ وتمردها. في باريس مثلت في أفلام أحدها «كريستين» ١٩٥٨ - أمام آلان ديلون. وأصبحت إحدى نجوم السينما الفرنسية، وأتاح المخرج الإيطالي الكبير لوتشينو فيسكونتي فرصة التنوع في إظهار مواهبها.

الجدار الذي يقسم القائمة يشير إلى تقسيم ألمانيا بسور فاصل عام ١٩٦١، على الجانب الغربي - ألمانيا الاتحادية - قامت حركة السينما الألمانية الجديدة مدشنة ببيان أوبرهاوزن ١٩٦٢، الذي دان فيه المخرجون الشبان سينما الآباء وأعلنواوفاتها، اعتبر ألكسندر كلوجي هو راعي هذه الحركة، وكان أول أفلامه «فتاة الأمس» ١٩٦٦ تحقيقا لبيان الشباب... في مهرجان برلين. فبراير ٢٠٠٢ احتفل بعيد ميلاده السبعين. على الجانب الآخر من الجدار الفاصل في القاعة، ألمانيا الديموقراطية (الشرقية)، بدأت ملامح حركة تمرد، كما في فيلم «الحجر» إخراج فرانك باير، بعد أيام قليلة من العرض تقرر منعه.

من الماضي إلى الحاضر مع شخصية الممثلة هانا شيجولا، كانت البطلة المفضلة لدى المخرج المتمرد راينر فيرنر فاسبندر، التي مثلت له تسعة عشر فيلما، حقق لها فيلم «زواج ماريابراون» الدب الفضي لأحسن ممثلة في مهرجان برلين الدولي عام ١٩٧٩. بعد وفاة فاسبندر ١٩٨٢ انطلقت شيجولا خارج ألمانياً في أفلام أجنبية عديدة.

نصل إلى نهاية هذه الرحلة الممتعة، حيث تشعر وأنت تدلف إلى القاعتين الأخيرتين الثانية عشرة والثالثة عشرة اللتين تحملان عنوان «عوالم اصطناعية» بأنك في متحف بحري لكائنات وزواحف غريبة تراها خلف واجهة زجاجية كبيرة، على بعد خطوات منها تماثيل لكائنات حيوانية - بشرية، ولمحاربين أشداء استدعوا من تاريخ الحروب القديمة، هذه كائنات وشخصيات ابتدعها الخيال السينمائي، تكتشف هنا عجائب السينما التكنولوجية - حيث حلق خيال المبدعين السينمائيين يعيد لنا ماضي البشرية مستخدما التكنولوجيا الحديثة وتصورات المستقبل القادم، الحيل الجرافيكية وإبداعات الرسوم المتحركة، إلى جانب الرسم بالزيت عن رسوم الكهوف إلى النقش فوق الحجر، محاولة إنسان العصر الحجري أن يعيد تشكيل الأشياء، ملاحظة تغير ضوء الشمس عليها، خلق الشعور بالحركة... بعد ١٥ ألف سنة من هذه الأشكال البدائية يأتي فنان التحريك يجسد لنا شخصيات فنتازية تجتاز خيال المشاهد.

يقدم المعرض نماذج من شخصيات كينج كونج وغيره من المردة والكائنات الأسطورية، مقدما نموذجا من أحد فناني التحريك راي هار يهاوزن، الذي شاهد عام ١٩٣٣ وهو صبي عمره ١٢ عاما فيلما عن الغوريلا كينج كونج أثر فيه، لم يتوقف عند شخصيات الوحش أو المارد، بل اهتم بالأساطيرالكلاسيكية في نظرة مستقبلية، كما في أفلام «صدام العمالقة» ١٩٨٧ و«رحلة سندباد السابعة» ١٩٥٨ و«رحلة سندباد الذهبية» ١٩٧٣، حيث أبدع أشكالا مزيجا بين الحيوان والبشر، وقد تأثر هاريهاوزن بالكوميديا الإلهية لدانتي في تجسيده شخصية «جاسون» في أكثر من فيلم، ولهذا أعد منظمو المتحف ديكورا لمعبد إغريقي تقدم في داخله.

وننتقل إلى نوعية الخيال العلمي، كما في أفلام «دنيا القرود» ١٩٦٨، و«حرب الكواكب» ١٩٧٧ لجورج لوكاس و«وأليين» ١٩٨٦ لجيمس كاميرون، وقبل أن يصل أي إنسان إلى القمر كان ستانلي كوبريك قد حقق فيلمه «أوديسا الفضاء ٢٠٠١» ١٩٦٨. هذه النماذج تشاهدها في المتحف كما تشاهد نماذج أخرى من أفلام الفضاء مثل «قمر ٤٤» لرولاند إيمريش ١٩٩٠، و«يوم الاستقلال» ١٩٩٦ و«لقاءات قريبة مع الجنس الثالث» ١٩٧٧ لستيفن سبيبيرج.

ومنذ بدايات التسعينيات من القرن العشرين، أخذ استخدام الكمبيوتر يتسع ويثير إعجاب المشاهدين، كما في «جوراسيك بارك» لستيفن سبيبيرج ١٩٩٣، الذي ضم ٥٢ لقطة بالتصوير الرقمي ديجيتال... أما فيلم «تيتانك» لجيمس كاميرون ١٩٩٨ فقد ضم ٥٠٠ لقطة، وضم الجزء الأول من فيلم «حرب النجوم» (تهديد الشبح) لجورج لوكاس ١٩٩٩ ألفي لقطة... ستتسع وتمتد الإمكانيات التكنولوجية الحديثة لتؤثر في ميديا الصورة كاسرة الحواجز لتمتد من الشاشة السينمائية إلى الكمبيوتر المنزلي، لكن شيئا واحدا لن يتغير هو جوهر السينما السردي.

كل قاعة من هذه القاعات الثلاث عشرة جديرة بدراسة خاصة. لا يفوتني أن أذكر أني في كل مرة كنت ألتقي مجموعات من الشباب ومن الصبية والبنات، بل من الأطفال جاؤوا فرادى أو جماعات كانوا سعداء مبهورين. في الدورالتاسع من مبنى متحف الفيلم نفسه انتقل معهد أو مدرسة السينما والتلفزيون بعمادة المخرج راينارد هاوف مستفيدا من خدمات المتحف.

في المبنى المجاور كنت ألمح أفواج المدارس تلاميذ وتلميذات ينتظرون مع مدرسيهم دورهم في مشاهدة أفلام مهرجان سينما الأطفال الدولي الموازي لمهرجان السينما الأساسي... آخر كلمة: «تحيا السينما»

http://Archivebeta.Sakhrit.com

خرج من العراق مجبرا منذ ثلاثين عاما، وعاش هناك في المنفى يغني للوطن كل يوم «يا طيور الطايرة»، أغنيته التي وصفها كل المنفيين بالنشيد الوطني. جمال اللحن وصدق الكلمات يزدادان ألقا وعمقا وأنت هناك بعيد، تومئ كل صباح للطيور بسلام وقبلة تهديهما الأحبة والأصدقاء.

كان كوكب حمزة شابا في العشرينيات حين غادر الوطن، وكان من المجددين، ومن المبشرين الموسيقيين الذين رأوا في الموسيقى نسائم فرح ترش على الأهل والأحبة، فغنى لهم وبهم وجاءت أغنياته «يا نجمة» و«أفيش» و«القنطرة» و«ابنا آدم» و«محطات» و«تانيتي» و«جنة أهلي»... ترفع رايات المقاومة والانتصار على أحزان عمرها يمتد إلى وراء طال قرونا.

الكويت - محمد الروبي

ما زال يحلق خارج الوطن مع «الطيور الطايرة»

كوكب حمزة.. صاحب نشيد الغربة الوطني

في البدء كان الناي... وكانت الأوراق البيضاء وفرشاة الألوان. جذبه عزف الصديق في مدينته ونادته آلته الخشبية البسيطة، فعانقها وسبحا معا في بحر من حب وشجن. وعندما قرر دراسة الفنون اختار الرسم، لكن القدر كان يرسم له خطوات أخرى، فالموظف الذي سيتسلم منه الأوراق في المعهد كان قد سمعه أكثر من مرة يعزف على الناي، فمزق أوراق التقديم واستبدل بها أخرى، آمرا إياه «أنت للموسيقى... فاذهب وانفض عنك ألوانك وتسلح بخشبك المثقوب». وهكذا لعبت المصادفة دورها الأول في التخطيط لحياته ولن تكون المرة الوحيدة.

ولكن كيف تسنى لهذا الفتى الريفي أن يعلن رغبته في دراسة الفنون في واقع كان لا يزال يرى الفن عارا والفنان خارجا عن الحدود ؟!.. «كنت محميا بأمي... فلم يكن أحد من الأهل يعرف أنني أدرس الفن في بغداد سواها وأخي عزيز. وحينما كانوا يسألونها عني تقول ولدي يدرس ليصير معلما.. فقط معلما. أمي كانت امرأة فريدة في نوعها في ذلك الزمان، قوية ومثقفة بالفطرة، بدأت أمية لكنها تعلمت القراءة حتى لا تلجأ إلى أحد كي يقرأ لها الأخبار، إذ كانت مولعة بسماعها. وعندما علمت برغبتي في دراسة الفنون شجعتني وتآمرت معي على إخفاء جريمتي، وتحملت الكثير بعد أن عرف الأهل وسمعوا عني كملحن. لقد وصل الأمر إلى أن أخي الأكبر كان يشعر بالعار لكوني ملحنا، لكن بالتراكم، ومع إحساسهم بأنني أقدم أشياء تسعد الآخرين ومع حرصي الشديد على احترام موهبتي وفني، تحول الأمر تماما وصاروا يتابعونني بل يسألونني بفرح ولهفة عن آخر ألحاني».

بداياته كملحن جاءت أيضا بالمصادفة، أو هكذا يراها هو، فبعد تخرجه في المعهد عين في إحدى مدارس البصرة، وكان معه من الزملاء من يعزف العود ومن يعزف الكمان و«كنت دائما أسمع السؤال: لماذا لا تلحن ؟ ومن كثرة ما سمعت السؤال مللته وقررت الخلاص منه فلحنت !.. في البداية لحنت قطعة موسيقية ضمن أمسية قدمت في احتفال عام وأسميتها «أمل»، وكتب «قاسم حول» عن الأمسية، لكنه خصني بتعليق مازلت أذكره (... تذكروا هذا الموسيقي، فله آمال كبيرة في مجال التلحين) ويبدو أن هذه الخدعة مرت علي فصرت ملحنا !

جاء لحنه الأول «مر بي» لكلمات الشاعر الراحل طارق ياسين. وعلى الرغم من أن اللحن نال إعجاب الأصدقاء والنقاد، فإن «كوكب» الصادق مع النفس لم يره اللحن الذي كان يجب أن يكون. بل يعترف «كنت شابا في بدايات حياتي وأردت أن أقول كل شيء في هذا اللحن، وأن أثبت نفسي من خلاله، لكنه جاء لحنا بلا روح، بلا هوية، وربما كان مصريا أكثر منه عراقيا. ويبدو أن ذلك كان بسبب ولعي الشديد بالملحن المصري المتميز بليغ حمدي. أيا ما كان الأمر فقد صدمني هذا اللحن، لكنه في الوقت نفسه أشار إلى الطريق الذي يجب أن أسير فيه، أن أعمق الرافد العراقي في الألحان لتكون ذات هوية خاصة بها»... وهكذا لم ينخدع الشاب بكلمات الإطراء، وكان هو أول من عرف أين مكمن الخطأ في تجربته الأولى، وأول من عرف ماذا يجب عليه أن يقدمه كمجدد إن أراد - في مسيرة الأغنية العراقية. وتأتي تجربته الثانية لتثبت خطوته ويجد ما كانت تبحث عنه روحه «... في المهرجان الأول للشعر الشعبي التقطت الخيط، واكتشفت أنه لا يمكن بناء لحن حديث على أدوات وكلمات قديمة، وهناك سمعت أغنية فلكلورية فجذبتني وأعدت تلحينها لأضع فيها أفكاري التي كنت أحلم بها، حيث الجمع بين الحس الشعبي والموشح الأندلسي. ويبدو أنها نجحت فكانت نجاحا لي كملحن ونجاحا للشاعر الجديد الذي أعاد صياغتها».

منذ هذه اللحظة ظل كوكب حمزة يبحث عن رفاق التجديد من الشعراء، ومن الأصوات، فتعامل مع العديد من الشعراء الشباب أبناء جيله، وقدم العديد من الأصوات. في البداية تعامل مع كاظم الركابي وحسين نعمة، ثم التقى زهير الدجيلي وأبو سرحان وكامل العامري، ومن الأصوات اكتشف ستار جبار ورياض أحمد وسعدون جابر «... ولو بقيت في العراق لاكتشفت أصواتا أخرى».

لكن البقاء في العراق كانت له شروط لم يحتملها كوكب، الفنان المؤمن بالعدل والحرية، شروط تحيل الإنسان إلى رقم في قطيع يأتمر بعصا الراعي وصفارته. وكان عليه أن يختار بين أن يندرج في صفوف القطيع ويتحول فنه إلى بوق يزيف ما يراه وتتحول موسيقاه إلى هتافات تبجيل وتعظيم لأولئك الذين حكموا الوطن بالنار والسكين. وأن يخرج محملا بهموم الوطن وحبه، يجوب المنافي والموانئ، يحيا على أمل أن العودة قريبة.

ثلاثون عاما ولا يزال الأمل يزين وجه كوكب حمزة بابتسامة تعلن يقينه بأن التغيير قادم لا محالة، وأن معزوفة النشاز التي تتجرعها الوطن كل يوم ستنتهي حتما، وسيعود للعالم اتزانه ولبغداد موسيقاها الحنون.

ما حدث ويحدث في العراق يرفض كوكب أن يسميه بالصراع السياسي، فهو في رأيه «صراع بين القبح والجمال، الشر والخير، القسوة والمحبة. لقد كانت هناك - ولا تزال - حالة من الهستيريا، حكم فاشي، فرض للقبح بصورة مفزعة إلى درجة الإجبار على التغزل فيه!». وصراعه مع قبح السلطة لم يبدأ بالخروج من الوطن ولم ينته عنده، بل بدأ منذ سنوات طويلة، منذ عام ١٩٦٣ وكان كوكب آنذاك يكاد يتخطى عامه السادس عشر، ليجد نفسه أصغر سجين سياسي في معتقلات العراق. وهناك تفتحت زهرات وعيه أكثر على ما يعانيه الوطن، فخرج بعد شهور أكثر تمسكا بما يؤمن، أكثر تحديا للقبح والشر، أكثر اجتهادا في نشر الجمال والخير. ولأن كوكب ليس مجرد ملحن لأغان جميلة يشدو بها الأهل والأحباب، بل مبشرا بالموسيقى، فقد كون العديد من الفرق الموسيقية داخل جامعات العراق وعلم الكثيرين العزف على الآلات المختلفة، عود، ناي، جيتار، بيانو، وأسس جماعات موسيقية شاركت في العديد من الاحتفالات داخل الجامعات وخارجها. فالموسيقى لديه ليست مجرد بوح بشجون الذات لكنها أداة لقهر القبح ونشر الجمال. لكن أنياب القبح كانت أشرس، لا في الداخل فقط، بل وطاردته في الخارج أيضا، فانتقل من بلد إلى آخر حاملا صخرة موسيقاه على كتفيه يجول في تشيكوسلوفاكيا، الاتحاد السوفيتي، شمال العراق، سورية، وأخيرا الدانمارك، حيث يعيش الآن. وفي كل هذه البلاد لم يكف كوكب عن إعمال ما يؤمن به. ولم تنجح المضايقات أو التجاهل، بل سرقة الحانه أحيانا في أن توقفه عن النضال الموسيقي الذي اختاره عنوانا لمسيرة حياته. لكن يظل التجاهل وحذف اسمه عن أعماله هما الجراح الأدمى «... أشعر أن هناك محاولة لإلغائي، وأكثر ما يحزنني أنني حينما ألتقي مع فنانين عرب، أحبهم وأحترمهم، ويشيدون بلحن من ألحاني، تعتلي وجوههم دهشة عندما يعرفون - للمرة الأولى - أن هذا اللحن أو ذاك هو من تلحيني. وأذكر أن الملحن والمطرب اليمني المعروف، أحمد فتحي، فوجئ بأنني ملحن أغنية «يا طيور الطايرة» التي يحبها ولم يكن يعلم من هو ملحنها!.. بل وصل الأمر إلى حد أن تذاع بعض ألحاني ويوضع عليها اسم ملحن آخر، مثلما حدث مع أغنية «هوى الناس» التي لحنتها للمطرب سعدون جابر، وتذكر دوما باسم ملحن آخر. الغريب أن هذا التجاهل لم يخص العراق فقط، بل امتد إلى أقطار أخرى. فقد فوجئت بعدم ذكر اسمي ضمن فريق العمل في مسلسل سوري على الرغم من أنني واضع موسيقاه !...».

ألحان كوكب حمزة لم تقتصر على مطربي العراق فقط، فقد تعامل مع آخرين في أقطار أخرى، ولكن تبقى هذه الألحان أيضا تعاني من أن تذاع مرة وحيدة أو لا تذاع على الإطلاق! وكان آخر ما لحنه «موال إيزيس» الذي كتبه الشاعر المصري أحمد فؤاد نجم وشدت به المغربية أسماء منور، وهي أغنية أقرب إلى الملحمة، يتضافر فيها الحس الأسطوري مع الحس الشعبي، حين تسمعها تتجسد في ذهنك أجواء الريف المصري، فترى النيل وتسبح معه إلى بدايات التاريخ، فتكاد تقسم أن ملحنها مصري، وحين تعلم أنه كوكب حمزة، العراقي، تفهم كيف يكون الفنان فنانا بحق.

وهكذا لم يكف كوكب حمزة عن التحليق في أجواء فنه، لم تكسره الغربة ولم يأكله الحنين إلى وطن لم يره منذ نصف العمر، ابتسامته تعلن رفضها للضعف والانكسار، يمنحك صفاؤها ثقة في أن الفجر سينبلج حتما وإن تأخر كثيرا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التعامل البصري مع دلالات الأغنيات المصورة - التي حصلت على مصطلح عصري يتمثل في كلمتين: فيديو كليب - يتمثل في التعامل مع مفردات العملية الاتصالية التي تجري عبر أي اتصال بين عنصرين، غير أن التعامل الاتصالي بين شخصين يختلف عبر تبادل الاتصال والاستقبال عن التعامل بين التلفزيون - كوسيط اتصالي - والأشخاص الذين يتلقون الرسالة «الأغنية المصورة»، حيث يمارس المشاهد الدور الأكبر في عملية التلقي.

الكويت - د. محمد ياسين

لقطة من كليب «ناويلي» لمحمد الحلو

الكلمات ليس لها علاقة بالصورة

شيزوفرينيا أغاني الفيديو كليب

تتمثل عملية الاتصال في مرسل ومستقبل ومضمون رسالة وأسلوب توصيل، لذلك فإن التواصل الغنائي المصور بين المرسل «الفيديو كليب» - وبالتحديد أولئك الذين يصيغون هذه اللعبة. والمستقبل «جمهور المشاهدين / المستمعين»، يتطلب تعاملا منطقيا عبر الدلالات المتناغمة بين معاني كلمات الأغنية وما تصنعه مصطلحاتها لدى المتلقي من صور ذهنية قد تكون مختزنة في اللاشعور الإنساني، وبين الصورة المفروضة التي يصنعها المخرج، وهو في معظم الأحوال كاتب سيناريو الأغنية.

وتلك الدلالات المنطقية تجعل المتلقي يتعامل إيجابيا مع الأغنية، خاصة عندما يحدث التقارب بين دلالات الصورة التلفزيونية المفروضة، المصنوعة عبر خيال المخرج والسيناريست والصور المختزنة في لاشعور المتلقي والتي لا يختلف حولها المشاهدون، وإن كانت هناك اختلافات فإنها لا تزيد عن تلك الاختلافات البسيطة في بعض تفصيلات الصورة، أو في بعض محتوياتها، لكن يظل المحتوى الأساسي للعلاقة بين الصورة المفروضة والصورة المختزنة المتوقعة، علاقة إيجابية تحمل ذلك الاتفاق الجمعي بين المشاهدين، فإذا ورد في الأغنية كلمة «حب» لا يختلف الكثيرون حول التركيبة الدلالية للكلمة والمتمثلة في زهور ملونة، وطيور ترفرف في فضاءات لا تعرف الحدود وأمواج هادئة تتراقص في أحضان بحر قادر على احتواء مشاعر العشاق، ومنحهم متعة الإحساس بجمال الحياة، ويمنح هذا التوافق الدلالي بين المعاني التي تحملها كلمة حب والصورة التي تمنح المعاني البصرية لكلمة حب المتعة التي يستقبلها المشاهدون، الذين يمارسون دور المتلقي لمضمون هذه الرسالة الاتصالية المتناسقة الدلالات المعنوية العقلية والبصرية المرئية.

وتعالوا نتصور الصورة المصاحبة لكلمة حب متضمنة مشاهد حروب وقتل ودماء وصواريخ تدمر ودبابات تطلق القذائف، هنا يحدث الاضطراب والتشوش في محتوى الصورة التلفزيونية، وهذا التشويش يصيب المعاني المتخيلة للصور المختزنة والمرتبطة بمعاني الكلمة، كما يصيب المعاني المتفق عليها ضمنيا بين المتلقين، مهما اختلفت مستوياتهم الثقافية والتعليمية والاقتصادية، وينسحب اضطراب الرسالة على متعة التلقي، وبالتالي يضيع الهدف من وسيلة الاتصال المتمثلة في الفيديو كليب كرسالة أبسط أهدافها تحقيق المتعة للمتلقين.

وإذا كان القليل من الأغنيات المصورة يحقق أهداف الرسالة، بما يحمله من التوافق بين المعاني المختزنة والمتخيلة والمتوقعة لدى المستقبل - المتلقى، والدلالات التي تحملها الصورة التلفزيونية، فإن الكثير من هذه الأغنيات يتسم بشيزوفرينيا واضحة، تجعل من متابعة أغنيات الفيديو كليب ممارسة شاقة وصعبة ومرهقة، خاصة أن هذه الأغنيات تتقافز في وجوهنا صباحا وظهرا وعند المساء، ربيعا، خريفا وصيفا، وفي عز الشتاء من جميع القنوات الفضائية والأرضية... وأمام هذا الإلحاح التلفزيوني «الفيديو كليب»، لا نملك - كمتلقين - سوى المتابعة والاستسلام وممارسة فعل التلقي، والتعامل مع هذه الموجات المتتابعة من الأغنيات المصورة.

وأعتقد أن الأغنية السينمائية، شكلت البذرة الأولى لفكرة ظهور أغنيات الفيديو كليب، وإذا تأملنا السينما الغنائية - خاصة سينما الأبيض والأسود، نجد عشرات الأغنيات التي تتولى المهام التمهيدية أو التعليقية أو التوضيحية للمواقف الدرامية والتعبير عن المشاعر النفسية للشخصيات، وذلك من خلال كلمات تعبر عن هذه المشاعر في مواقف معينة، وعلى رغم الارتباط الدرامي بين كلمات هذه الأغنيات والمواقف والمشاعر، إلا أن تجريد الأغنية من الموقف الدرامي وتقديمها كأغنية مستقلة مصورة يمنح المتلقي متعة التعامل مع الصورة السينمائية المتوافقة مع الكلمات الغنائية.

تأملوا معي هذه الأغنية من فيلم «قصة حبي» للمخرج المبدع عاطف سالم، وسوف أقدم الكلمات وما واكبها من معان مرئية لتدركوا مدى التوافق بين دلالات الكلمة ودلالات الصورة، قبل أن أقدم لكم الموقف الدرامي الذي أفرز هذه الأغنية.

اللقطة العامة للصورة تمنحنا تأشيرة الدخول إلى عالم الفرح، على الرغم من أن المشاعر متوترة وملامح وجهين عاشقين تشع يأسا وضيقا، العاشق المطرب الذي جاء لإحياء فرح معشوقته، ويغني العاشق فريد الأطرش.

قدام عنيّا وبعيد عليّا
مقسوم لغيري وهو ليّا

وتنقل الكاميرا مشاعر الحيرة والعذاب والتمزق على وجه العروس، وتنتقل الكاميرا إلى وجه المطرب العاشق الذي ينغمس في عذاباته ويغني في ليلة فرح معشوقته، ولا تنسى الكاميرا متابعة ردود أفعال المدعوين والمدعوات، حيث السباحة في بحار الدهشة من هذه الكلمات التي لا تتناسب مع موقف الفرح، وهنا نرى تناقضا بين الموقف والكلمات، لكنه التناقض الدال الذي يساهم في توصيل المعاني ويجعل التعامل مع المتلقي الذي يتابع دراما الفيلم إيجابيا ومنطقيا، ويجعل التعامل بين المتلقي، الذي يتابع الأغنية مجردة ومعاني الكلمات ومعاني الصورة مثيرا لمجموعة من التساؤلات تفك رموزها هذه الكلمات:

كانت ليالي مرت وراحت
وعهد غالي أحلامه ضاعت
لا قلب يعطف ع العاشقين
ولا حد ينصف المحرومين
ولإمتى نصبر على الأسية
مقسوم لغيري وهو ليّا

وتنساب دموع العذاب من عيني العروس، وتواصل الكاميرا نقل ردود الفعل المندهشة التي تنطق بها ملامح الحاضرين، وعلى رغم ارتفاع درجة حرارة التساؤلات داخل عقل المتلقي الذي يتابع الأغنية مجردة من سياقها الدرامي والمواقف المتتابعة التي أفرزتها، فإن تلك التساؤلات الدافعة لممارسة القدرات العقلية الممتعة مثل التأمل والتحليل والربط والتفسير، وتتواصل العلاقة بين المرسل - المطرب، والمستقبل - المشاهد:

طوينا شوقنا بين الضلوع
وبنار فراقنا قادوا الشموع
ما فضلش لينا غير الدموع
والفكر يسرح ويّا بكانا
وغيرنا يفرح في ليل أسانا
ما هوش بإيده ولا بإيديّا
مقسوم لغيري وهو ليّا

ومع هذا «الكوبليه» - الجزء من الأغنية لن يجد المتلقي صعوبة وهو يستمتع بفك الرموز، حتى لو لم يكن متابعا للمقدمات الدرامية التي قادت إلى هذه النتيجة الغنائية... ومشاعر العذاب الواضحة على وجهي المطرب

"الحب في الأغاني زهور ملونة وطيور ترفرف في فضاءات لا تعرف الحدود، وأمواج هادئة في أحضان بحر قادر على احتواء مشاعر العشاق"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والعروس ومعاني الكلمات تمنح المتلقي دلالة واضحة على قصة حب كانت تحتوي المطرب والعروس. وجاءت رياح الضغوط الأسرية والمجتمعية بما لا تشتهيه سفينة العاشقين، الضغوط التي جعلت العاشق يضطر إلى إحياء ليلة فرح معشوقته، وهذه هي المقدمات التي قادت إلى هذه النتيجة في الفيلم.

ومن الأغنيات المصورة التي تتمتع بالسواء الفني وحالة الصلح بين مضامين المعاني المسموعة من الكلمات والمعاني المرئية من اللقطات، أغنية «طفي نارك» لصابر الرباعي، التي تعتمد على عنصر سينمائي شهير يتمثل في «الفلاش باك»، حيث تتولى العودة إلى الأحداث الماضية مهمة التواصل الدرامي مع المتلقي، تبدأ الأغنية بسيارة قادمة من بعيد، وما إن تقترب حتى تشاهدها راحلة إلى البعيد، وتقول الصورة إن مطربنا في رحلة... وتحدث التوقعات من المتلقي لتبدأ الكلمات من المرسل - المطرب لتوضيح شفرات الصورة:

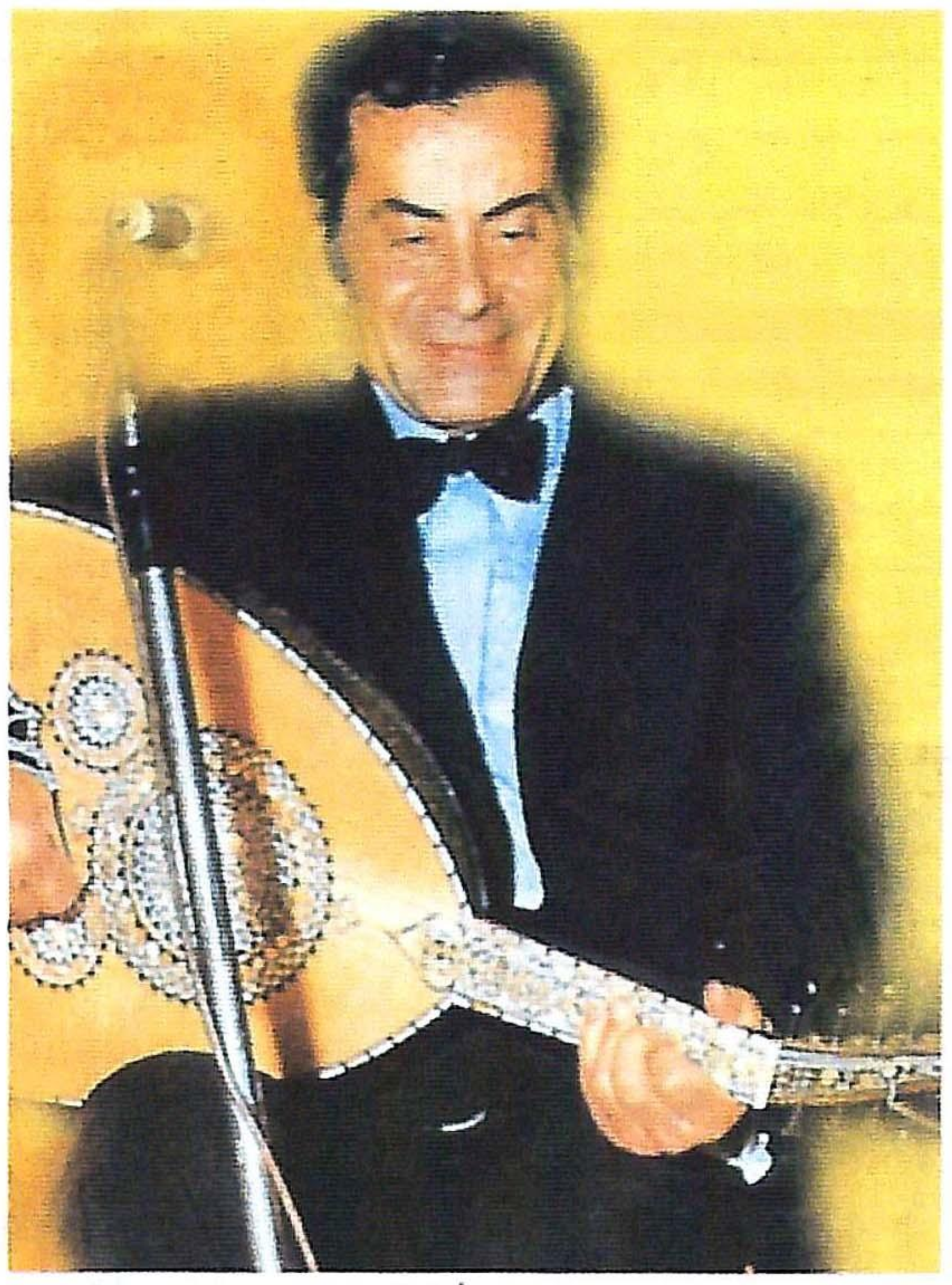
طفي نارك.. خلص تارك
م اللي شفته قبل مني
موش حا أقول إنك ظالمني
حتى لو ضيعت عمري

وتتوالى دلالات فك الرموز عندما نشاهد لقطة «كلوزاب» لوجه فتاة جميلة، شاعرية الملامح، ونشاهد المطرب ولقطات متبادلة توضح طبيعة العلاقة بينهما، وتظل الكلمات متناغمة مع اللقطات عبر «الفلاش باك» مع لقطة تقوم بفعل الإفراغ الوجداني للمتلقي الذي يتابع المطرب وهو يسكب الماء على رأسه، ويتركه يسير مستريحا على ملابسه، يقدم المخرج مع هذه اللقطة بالتصوير البطيء حتى يشبع المتلقي من خلال التصوير البطيء وتقافز قطرات الماء على رأس ووجه وملابس المطرب.

حالة الصحوة النفسية، التي تتمتع بها أغنية «طفي نارك» لصابر الرباعي تتمتع بها إحدى أشهر أغنيات سميرة سعيد «ليلة» حيث يصور مخرجها هادي الباجوري صورة «فانتازية» صنعها ديكور يحمل مفردات عصر خيالي، وإضاءة جاذبة يغلب عليها الأحمر بدلالاته الساخنة المثيرة للمشاعر:

ليلة حبيبي.. ليلة تجيني
روحي وسنيني مشتاقة ليك
ولا حزن تاني.. ولا جرح تاني
تحضن زماني وانا بين أيديك

تحمل الكلمات، أمنيات ورغبات ورسائل من عاشقة إلى معشوقها الذي تتمناه يأتيها في زمان جميل من دون أحزان ومن دون جراح.. وتتناغم الصورة الجميلة مع معاني الكلمات، خاصة عندما تتداخل لقطات لشارع يحتويه الدخان ويغلب عليه اللون الأزرق المشبع بمساحات بيضاء ممتعة بصريا



فريد الأطرش

صابر الرباعي

ووجدانيا.

وعلى رغم النشاط الواضح للمخرج عثمان أبولبن في دنيا الفيديو كليب، فإن معظم أغنياته مصابة بفصام بين المعاني التي تحملها الكلمات والصور المتخيلة والمتوقعة والمختزنة لدى المتلقي، وملامح الصورة التي تواكب معاني الكلمات، وهذا الفصام لا يسلب أبو لبن حقه الإبداعي كمخرج يمتلك عينا قادرة على التقاط جماليات الأمكنة وتقديم صورة تلفزيونية ممتعة بصريا، وعلى رغم هذه المميزات الجمالية البصرية، فإن تأثيرها في الدور العام لمعاني الأغنية يتسم بالسلبية لأنه يجذب عين المتلقي ويأخذه إلى ملامح الصورة الجميلة، ويبعده عن التفاعل الإيجابي مع معاني الكلمات.

تأملوا معي شيماء سعيد وهي تتساءل:

حبيبي ليه تنساني ليه

ثم تؤكد لحبيبها:

يمشي الزمن بيّا
لسه الأمل فيّا
لو حتى موش ليّا
أنا موش حا كون غير ليك

والسؤال: ما علاقة تساؤل الحبيبة عن الدوافع التي تجعل حبيبها ينساها، وتأكيدها له أنها لن تكون لغيره على مر السنين باللعب مع الدلفين؟ الصورة جميلة، والفكرة جريئة، وزوايا التصوير جذابة وممتعة بصريا، ولا يملك متلقيها إلا الإعجاب بها والانبهار بتفصيلاتها، لكن الرسالة تضطرب وتصاب بالتشوش لأن العلاقة بين الكلمة والصورة ضائعة على الرغم من رقة معاني الكلمة وجمال الصورة، لكن تظل كل منهما تحمل سمات جاذبيتها، بعيدة عن الأخرى.

وتتجلى الشيزوفرينيا في أوضح صورها في أغنية نورا «شوف لك حل» تأملوا الكلمات معي:

شوف لك حل
قلبي خلاص من حرصك مل
جرح اتنين وتلاتة وعشرة
هانت ياما عليك العشرة
والتجريح في طباعك سهل

والواضح أن الحبيبة هنا تعلن ضيقها من تجريح وغدر وتعذيب حبيبها لها إلى درجة الملل، لأن الجروح ازدادت وتعددت والعشرة هانت لأن «التجريح» في طباع وسلوكيات العمل أمر سهل. والآن، تأملوا معي الصورة المصاحبة لهذه الكلمات.. لقطات لشفتي المطربة المعذبة من «تجريح» الحبيب، ورقبتها، ثم لقطات للحبيبة التي ملت من «جراح» الحبيب التي وصلت إلى «عشرة» وهي شبه عارية، تسبح وتنام وتسير حافية القدمين... ما العلاقة بين جرح الحبيب وعري الحبيبة؟! ما العلاقة بين العشرة... التي هانت على الحبيب وشفتي الحبيبة اللتين تتصدران الكادر، ثم رقبتها ثم نصف وجهها ثم لقطة عامة وهي تسير شبه عارية؟!

لا توجد علاقة بين الكلمة المسموعة والصورة المرئية، وطوال المساحة الزمنية لعرض الأغنية لا يملك المتلقي إلا السباحة في بحار التساؤلات ومحاولات البحث عن علاقات تربط بين ما يستمع إليه وما يشاهده، ويتعب ويلهث ويشعر بالإرهاق إلى أن تنتهي الأغنية الشيزوفرينية.

وإذا كنا نتابع أغنيات لا تملك إمكانات إيجاد العلاقة بين المرئي والمسموع، أي أن الأمر لا يتعدى حالة فصام بين دلالات معاني الكلمات ودلالات معاني الصورة المواكبة للكلمات، فهناك أغنيات أخرى اعتمدت العنف أساسا للصورة على الرغم من رقة الكلمات.. ولدينا المطرب المصري محمد الحلو الذي يمتلك مساحة صوتية قادرة على التجوال في جميع المقامات والتعامل الواعي مع معاني الكلمات، ويظهر ذلك في أغنيته «مستني إيه ما تقولها» التي تحمل معاني رقيقة وناعمة ورومانسية، لكن الصورة التي يقدمها المخرج محمد سامي للتعبير عن هذه الكلمات عنيفة جدا... نمر يهجم على أحد أصدقاء المطرب ويأكله ولا يترك منه سوى ملابسه... وصديق آخر يغرق وعندما يحاول المطرب إنقاذه يمنعه الأصدقاء! ويتركون صديقهم يغرق... وتصاب قدم المطرب، ما علاقة كل ذلك بالكلمات الرقيقة التي يتغنى بها الحلو.

وعلى طريق الصورة العنيفة يسير المطرب اللبناني يوري مرقدي الذي يتحدث عن حواسه متسائلا:

ماذا أقول لأذني
إن سألت فمي عنك

ونجد الصورة غاية في العنف، حيث يقدم لنا المخرج سليم الترك مطربه معلقا بالسلاسل الغليظة، معصوب العينين، وتمارس عليه جميع أنواع العذابات وتكسر ذراعه وتوضع في الجبس، ويحيط به مجموعة من الرجال يضربونه بعنف! ماذا يريد أن يقول الترك من هذا العنف والتعذيب والضرب وتكسير العظام؟ وهل عندما يقول الحبيب ماذا يقول لأذنه عندما يسأل فمه عن حبيبته يتعرض لهذا التعذيب الذي ينافس تعذيب كبار سجاني معظم دول العالم الثالث بل الرابع والعشرين؟!

ويلجأ بعض مخرجي الفيديو كليب إلى التعامل بحياد مع الكلمات، فيقدمون صورة نمطية تقليدية محايدة لا تقدم الترجمة المرئية الممتعة، ولا تنفصل انفصالا كليا عن معاني الكلمات، وتصبح الصورة مجرد مواكبة محايدة تفتقد الجاذبية، وأبرز النماذج أغنيتا «الله عليك يا سيدي» و«اللي اتمنيته».

في الأغنية الأولى يقول إيهاب توفيق

الله عليك يا سيدي
قلبك داب في إيدي
أنا اللي بيك داري
وانت اللي بتداري

ويقدم المخرج محسن أحمد مجموعة فتيات يرقصن ويقدمن جملا حركية معادة ومكررة، تصيب المتلقي بالملل البصري، وبعد هذه اللقطات النمطية يصر محسن أحمد على إنهاء أغنيته نهاية نمطية أيضا حيث يتشابك كفان يملأن الكادر.

وفي الأغنية الثانية تقول نوال الزغبي

اللي اتمنيته لقيته
موش حا سيب من عمري ثواني

ويقدم المخرج شريف صبري صورة محايدة تتسم بالثبات، ثبات الصورة وثبات الحركة الراقصة سواء التي تقدمها نوال أو الراقصات المشاركات معها.

التعامل مع الكلمة المغناة عبر الفيديو كليب يتطلب فقط وعي المخرجين أن عملية الاتصال تتطلب التزام المرسل بهدف إمتاع المتلقي عبر رسالة ممتعة سمعيا وبصريا ◆

”شكّلت الأغنية السينمائية البداية الأولى لفكرة ظهور الفيديو كليب، وذلك من خلال كلمات تعبر عن المشاعر في مواقف درامية تُوظف داخل النسيج الدرامي للفيلم“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

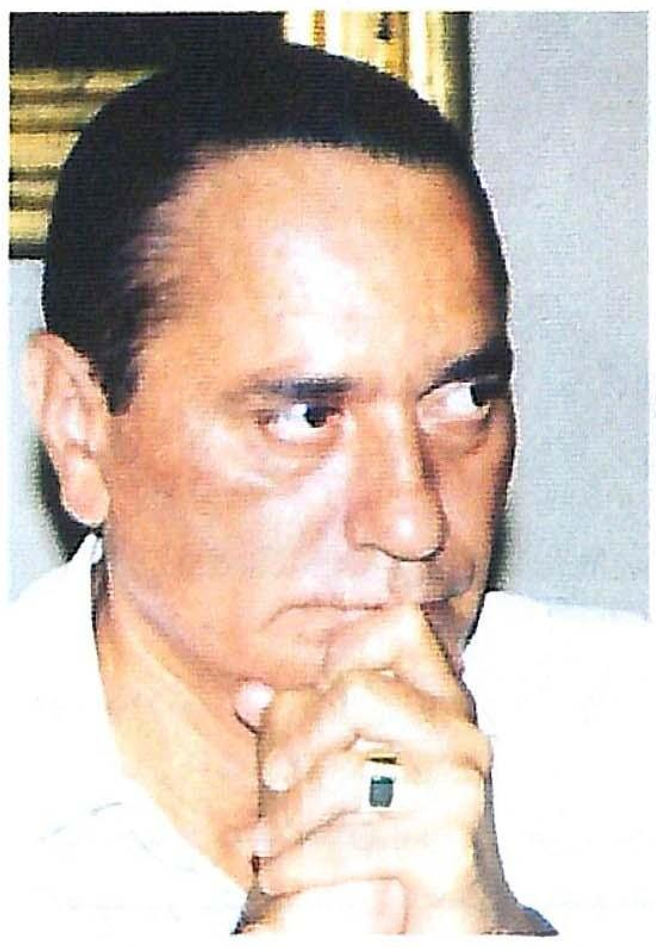
بعد انقطاع عامين عن تقديم «أوبرا عايدة» في مصر، أقيم هذا العرض الكلاسيكي العالمي في أربع حفلات تحت سفح الهرم خلال النصف الأول من أكتوبر الماضي، حيث شاهده أكثر من عشرين ألف متفرج جاؤوا من كل دول العالم، محققا نجاحه المعتاد، لكنه زاد هذه المرة بفعل الرؤية الجديدة لمخرجه د. عبدالمنعم كامل الذي قدم عايدة بعد ردح من الزمن احتكر فيه المخرجون الأجانب تقديمها سواء في مصر أو في دول أوروبا وأمريكا.

جريدة «الفنون» التقت المخرج الدكتور عبدالمنعم كامل رئيس البيت الفني في دار الأوبرا المصرية، وأجرت معه الحوار التالي:

محمد سليمان - مصر

قضى ٤٤ عاما مع الباليه

عبدالمنعم كامل أول مخرج مصري لـ «أوبرا عايدة»



كيف أعدت أوبرا عايدة التي قدمت هذا العام بالشكل الضخم الذي بدا بارزا قبل العروض الرسمية؟

المرحلة النهائية للعرض كانت بفرق متعددة، تبدأ من أوركسترا، وباندارو، وهي أوركسترا داخلية تكون داخل المسرح، بالإضافة إلى الكورال. وهذه السنة كان الكورال بالكامل مصريا، وكانت فرقة الباليه تقدم في هذا العمل ثلاثة مشاهد راقصة، إنما في هذه المعالجة الجديدة لـ «عايدة» قدمنا ستة مشاهد راقصة وهذه إضافة ليست موجودة في النص الأصلي. بدأنا بروفات الباليه وأنهيناها في وقت مبكر، وبالنسبة إلى الكورال والأوركسترا كانت تدريباتهما كالمعتاد، بالإضافة إلى التركيز على المجاميع التي تستخدم في هذا العرض، لأن أوبرا عايدة تتميز بالضخامة وبالعدد الكبير، حيث يعتمد النص على الجيوش المصرية العائدة من الحرب بعد انتصارها وأسر ملك أثيوبيا، فهذا المشهد «وهو مشهد النصر» من أكبر وأهم المشاهد الموجودة في أوبرا عايدة، ودائما يكون هو الجزء الرئيسي في الحركة المسرحية المعقدة، حيث يظهر فيه ٦٠٠ أو ٧٠٠ شخص على خشبة المسرح، يؤدون حركة معينة خلال هذا المشهد. وهذا العام استخدمت المجاميع من الجيش المصري، وقد جمعت الأوركسترا والباليه والمجاميع من جنود وكهنة في ٢٠ سبتمبر لبداية البروفات الحقيقية للأوبرا، والمجاميع تدربت في معسكرها الخاص، ثم نقلت تدريباتهم على خشبة المسرح نفسه حتى يأتي أداء الجنود بالشكل المناسب للأوبرا.

نريد إيضاحا أكثر عن المعالجة الجديدة التي قدمتها لـ «عايدة» هذا العام؟

مسرح هضبة الأهرامات فيه أشياء تغيرت، وبالتالي تغيرت الحركة المسرحية، إنما الجديد في هذا العرض كان استخدام الإضاءة في الإبهار المطلوب لتجديد هذا العرض، وقدمت بعض الإسقاطات المرئية على الهرم نفسه لتساعد على إبراز العمل الذي يدور على الخشبة المسرحية، وحاولت قدر الإمكان الربط بين الخلفية الطبيعية وهي الأهرامات، وهي طبيعة لا تتكرر، وإنما تكون ضمن هذا المسرح كبانوراما كاملة استخدمت فيها لأول مرة «الفيديو بروجيكتور» بحيث تكون بعض الشخصيات موجودة على الهرم، ويكون دخولها على خشبة المسرح والأهرامات كخلفية، ولا يكون هناك أي فاصل بين الاثنين. وكذلك إضاءة المسرح أخذت تشكيلها على الهرم الأوسط «خفرع» بحيث يصير جزءا من العرض.

وكيف بدأت معك أفكار التجديد في أوبرا عايدة وتقديمها في قالب مختلف عن العروض السابقة؟

هذه الأفكار بدأت في عام ٢٠٠٠ عندما كنا سنقدم «أوبرا عايدة» وبدأنا نتخذ إجراءات في تنفيذها، ولكن للأسف كما يعلم الجميع أُلغي العرض بسبب الانتخابات التي أجريت في هذا الوقت، وكان من الصعب التفرغ لتأمين العرض في ظل قدوم أعداد كبيرة من الأجانب، الأمر الذي ألغي معه العرض. ومنذ ذلك التاريخ كانت عندي هذه الأفكار، وكنت أحضر لها... وكانت التكلفة تنخفض لظهور أشياء جديدة بشكل دائم، وهو ما ساعدني على تنفيذ أحلامي بالتكاليف المعتادة لإنتاج الأوبرا.

ثارت أحاديث في مصر تحولت إلى لغط عن الإسقاط السياسي في عرض «أوبرا عايدة»، دخل فيه حديث عن جذور عايدة وعلاقة اليهود بها، ووصل الأمر للحديث عن شارون والربط بين ما يقوم به تجاه الفلسطينيين وما حدث قديما في قصة عايدة... كيف قيمت هذه الأحاديث؟

لو نظرنا إلى تاريخ هذه القصة لوجدنا أنه حين كتابة «أوبرا عايدة» لم يكن هناك إسرائيل أساسا ولا شارون ولا أحد منهم، هي قصة حب قوية جدا تنشأ بين قائد الجيوش المصرية والفتاة الحبشية ابنة ملك الحبشة وهي جارية أسيرة في بلاط أمنبرس، وهي ابنة الملك المصري التي تحب في الوقت نفسه أدميس القائد المصري، فهي قصة حب كتبت قبل إسرائيل وشارون، والعمل كتب خصيصا لتمجيد مصر، فالكورال في غنائه يحيي مصر "Gloria Egypto" وتعني المجد لمصر والجيش المصري، وقصة الحب نتج عنها أن رادميس عندما شعر بحبه لعايدة حاول أن يعرفها، ومن هنا مثل حب الغني للفقيرة وللأمير الذي يخطف سندريللا على حصان أبيض، وبشكل لا توجد فيه سلاسة تنشأ المعاناة في حب قائد الجيش المنتصر لجارية في البلاط الملكي، حيث تحبه ابنة الملك، ومن هنا يحدث صراع بين ثلاث شخصيات والغيرة وحب التملك يظهران، ويحاول رادميس مساعدة عايدة على الهرب من البلاط، فيعتبرونه خائنا. إنما حقيقة الموضوع هي قصة حب تظهر مشاعر قائد جيش منتصر، يحاول تحرير الجارية التي أحبها والعبيد الذين أسرهم في المعركة، خاصة أنه تمت السيطرة على الأمور في الحبشة وقوى الجيش المصري دعائمه هناك. ورادميس في حد ذاته يعتقد أن ملك الحبشة مات، وأن قضية هذه المنطقة انتهت بالهزيمة الكبرى التي أوقعها على جيشهم، فيحرر عايدة وهو ما دفعهم إلى القول بأنه خائن لبلده، والقصة ببساطة هي تحرير للحبيبة وإعطاؤها الحرية. والذين يعتبرونه خائنا هم الكهنة، والذين كانوا يمثلون العنصر المتشدد في تنفيذ هذه الأحكام للبلد والدين وهذا لا يعيب، وعلى مر التاريخ الفرعوني كان هناك صراع بين الكهنة والسلطة، وعلى رغم أنهم يعرفون براءته فإنهم مضطرون إلى تنفيذ القانون والعرف الذي جرت عليه الأمور، وإن كان هو الذي قاد مصر إلى النصر. ولأنه لم يعترف بأنه خائن يُحكم عليه بالإعدام. وهنا تعود عايدة وتموت في المقبرة نفسها التي دفنوه فيها لتكتمل القصة، التي جاءت صراعا ما بين القائد وابنة الملك التي يكن لها كل مشاعر الحب والاحترام، لكنه أحب الجارية سمراء البشرة.

لكن - لم ينساق بعض النقاد والمتابعين للإسقاط السياسي على الأعمال الفنية وتحميلها أكثر مما تقول وترمز؟

هناك فن يكون مكتوبا بالفعل

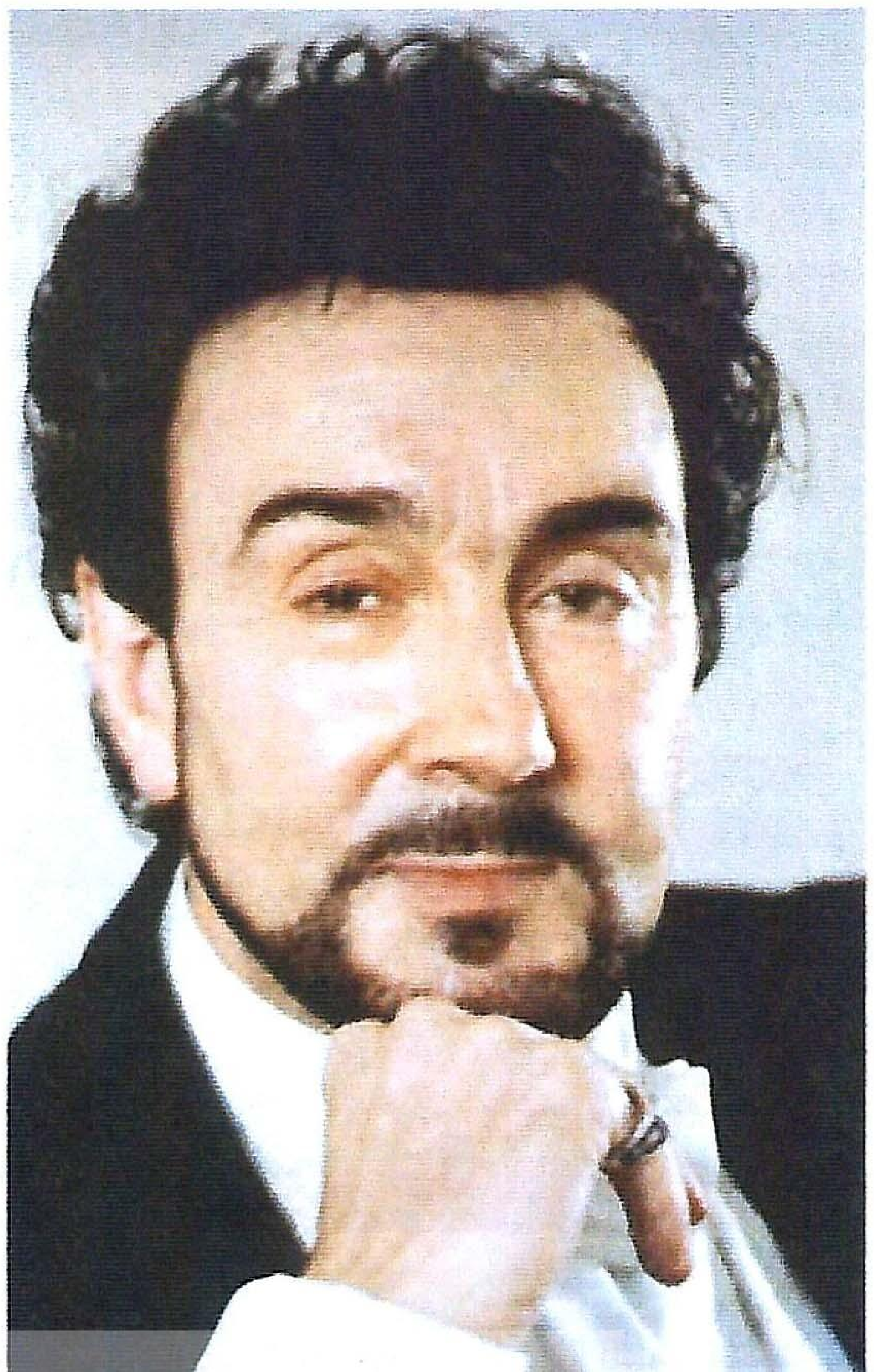
«أوبرا عايدة» تحفة فنية بأبعاد إنسانية

للسياسة أو له مدلولات سياسية. وهناك العديد من الكتاب والمؤلفين والمسرحيين كتبوا أعمالا من هذا القبيل، لكن هذه الأوبرا لفيردي هي قصة حب ناعمة جدا. كتبت خصيصا لمصر بمناسبة افتتاح قناة السويس، ولا أعتقد أن لها مدلولا سياسيا أكثر من تمجيد الشعب المصري في ذلك الوقت.

تبدو أوبرا عايدة ملمحا مهما في مشوارك الفني منذ بداياتك إلى إسناد إخراجها لك، فكيف جاءت هذه التجربة الفريدة؟

علاقتي بها تبدأ منذ كنت طالبا في المعهد العالي للباليه، فكان هناك مواسم للأوبرا الإيطالية تقدم على مسرح دار الأوبرا القديمة التي أنشئت خصيصا لتقديم «أوبرا عايدة» التي لها مكانة خاصة عند المصريين، لأنها تقدم في مكانها الطبيعي حيث تدور أحداثها، وبدأت مع أوبرا عايدة بعد أن تخرجت وصرت عضوا في فرقة الباليه، فكنت أرقص في أحد الأدوار الرئيسية في مشهد «الانتصار» وهو أكبر وأهم المشاهد في الأوبرا بالنسبة إلى فرقة الباليه، وكان عمري ١٨ عاما، وبمرور الوقت صرت أصمم الرقصات الموجودة، وبعدها عملت مساعد مخرج عند تقديمها، تحت سفح الهرم عام ١٩٧٨ مع المخرج الإيطالي ماولو بولديني وهو مخرج سينمائي ومسرحي شهير، وكنت المسؤول الأول عن الحركة الكاملة للمجاميع والكورال، بعدها قدمت عام ١٩٩٤ من خلال دار الأوبرا وذلك أمام معبد حتشبسوت، وكانت من إخراج فوتريو روسو، وكنت مساعد مخرج أول له، مسؤولا عن الباليه وعن الحركة المسرحية للمجاميع، وتكرر الموقف نفسه عند عرضها عام ١٩٩٧، فصممت الرقصات وحركة المجاميع وكنت المساعد الأول لأتيليو كونديلو، وهو مخرج إيطالي، وفي عام ١٩٩٨ أسند إخراجها إلي كاملة بعد هذه الخبرة، وقدمناها في عام ١٩٩٨، والحمد لله، لاقت نجاحا كبيرا. ثم قدمتها كمخرج في عام ١٩٩٩ للمرة الثانية ولاقت نجاحا واعتبرت أكبر إنتاج قدم لعايدة في تاريخها على مستوى العالم.

وكان النجاح، بسبب تلاقي فكري مع فكر المصمم محمود الحجاج، حيث بدأنا التفكير في إضفاء جو فرعوني، فأخذنا «الجعران» كشكل ليكون الأساس للمسرح لأنه أحد رموز الحضارة المصرية القديمة، وبعدها تطور الموضوع بأن رأينا قرص الشمس كرمز أكثر مناسبة للحضارة الفرعونية، فعملنا مسرحا دائريا، وهذا أعطانا مميزات وإمكانيات للعمل بشكل أفضل، حيث إن المسرح الدائري تكون له دائرة في المنتصف، منها تنطلق جميع الأجهزة الهيدروليكية والميكانيزم الذي يحرك هذا المسرح إلى أي



اجنازيو انسيناس «رادميس»

ساره مابينجو «امنيرس»

اتجاه، وبعدها طور قرص الشمس، فوضعنا في منتصفه قبة تماثل الطبق الطائر، فعندما ترى المسرح تشعر بأنه طبق طائر، وعندما تفتح الدائرة تشعر بأنه قرص شمس، فبذلك نحاكي الماضي والحاضر والمستقبل، فالحاضر الكورال والأوركسترا، والمستقبل هو الطبق الطائر، والماضي هو الشمس، أحد الرموز الفرعونية القديمة.

وماذا تمثل «أوبرا عايدة» إنسانيا ومعنويا لك؟

من أجمل الأوبريتات التي كتبها فيردي، وهو أعظم مؤلف أوبرا إيطالي بشهادة الجميع، و«عايدة» تمثل لي شيئا كبيرا لأنها أضخم عمل قدمته في مشواري، وصار هناك ارتباط بيني وبينها فالموسيقى والمقاطع المنفردة والأصوات، تحفة فنية تعيش في داخلي، وأعتز بها، وأراها تمجيدا لمصر ولتاريخها ويجب أن يعتز بها الجميع.

وكيف تقيّم تقديم المخرجين الأجانب لأوبرا عايدة ردحا من الزمن قبل أن تقدمها؟

المخرجون الأجانب الذين جاؤوا إلى مصر وقدموا «عايدة» كانت لهم خبرة عالية ومتميزة استفدت منهم، بداية من ماولو بولديني وفوتريو روسي، إلى الاتيليو كونليلو. ومن الأشياء التي كنت ألاحظها وتصير عائقا أمامهم هو التعامل مع المجموعات الكبيرة، خاصة أننا نعمل في ظروف صعبة على الجبل والهضبة، فالتحضير للعمل إذا لم يبدأ قبل تقديمه بشهرين - وهذا لم يكن متوافرا لهؤلاء المخرجين - فلن يقدم بصورة جيدة، وهذا كان المشكلة أمامهم، فالحركة لم تكن على المستوى الكافي، ومن أبرز الأشياء التي سمعتها وشعرت بها هو ما قاله البعض من أن عبدالمنعم كامل استطاع أن يحرك المجاميع في أوبرا من المفروض أنها تتصف بالثبات، ولا توجد فيها حركة، إلا في الرقصات الثلاث للباليه، كما شعرت أنه إطراء لي أن يقولوا بما أنني مخرج باليه في الأساس فقد استطعت أن أحرك الجمود الموجود في هذه الأوبرا إلى حركة مستمرة فيها حيوية، إضافة إلى أنني لاحظت أنه عندما يأتي مخرجون أجانب ومعهم مصممو رقصات فإن الرقصات المصرية كانت لا تخرج بالشكل الجيد الذي أحبه، ففي عام ١٩٩٧ عندما قدمنا «عايدة» في حتشبسوت مع أنتيلو كونليلو، وصممت مع زوجتي الرقصات، قدمنا لوحات مصرية أكثر أصالة من أي رقصات قدمت لأوبرا عايدة من المصممين الأجانب الذين جاؤوا قبل ذلك.

قدم أوبرا عايدة هذا العام منتج خاص الامر الذي أثار البعض واعتبروه تنازلا من الدولة عن رعايتها للثقافة، فكيف رأيت المسألة كمخرج للعمل؟

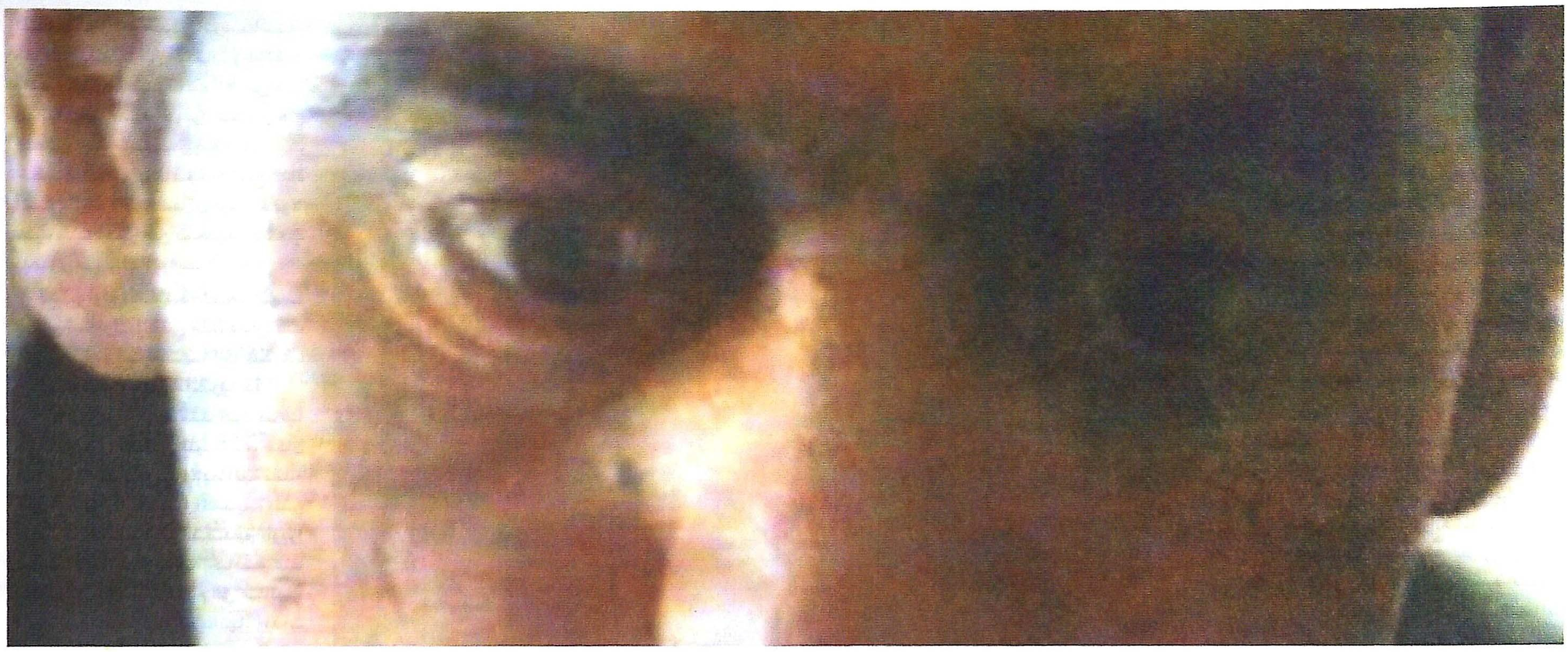
هذا العمل إنتاج مشترك بين دار الأوبرا المصرية والقطاع الخاص، لأنه لا يمكن للقطاع الخاص أن يقدم أوبرا بمفرده، إنما يستطيع - كما هو حادث الآن - أن يستفيد من الإمكانيات البشرية الموجودة والخبرة التي نمت وتراكمت بعد أن قدمت دار الأوبرا المصرية هذا العرض أكثر من مرة، فقدمت الكورال والأوركسترا والباليه ومساعدي الإخراج والفنيين والمخرج. والقطاع الخاص تولى بعض الأمور الخاصة التي وفرت الحيوية وسهولة إنجاح وإنجاز العمل، بمعنى عندما كنا نريد تغيير الإضاءة مثلا كان ذلك يحتاج منا مليون خطوة لتنفيذها، لأن المنتج هو القطاع العام، أما بالنسبة إلى المنتج الخاص فلا يحتاج الأمر سوى خطوة واحدة... إذن هو تعاون مشترك، ولو حاولنا أن نفصل بين هذا التعاون فلن ينجح أي من الطرفين، لذلك كان من الذكاء أن يتعاون الطرفان، وإلا كانت المخاطرة كبيرة للاثنين.

بعيدا عن «عايدة» كيف جاءت نشأتك التي كانت فارقة في تحديد مصيرك الفني؟

نشأتي جاءت عادية جدا، فأنا من أسرة مكونة من خمسة أفراد، أنا الثالث بينهم، والدي كان عميدا لكلية الهندسة ورئيس جامعة عين شمس ووالدتي كانت طبيبة عيون، وأول امرأة في مصر دخلت عضوية نقابة الأطباء، ودخولي الباليه كان مصادفة بحتة، حيث كانت والدتي تريد إلحاق أختين لي بمدرسة الباليه التي افتتحت في ذلك الوقت، وعرفت أنها لا تؤثر في مواعيد الدراسة وتقبل الهواة في قسم الباليه الذي كان يشرف عليه خبير روسي، فذهبت مع والدتي وأختي وأجرى الخبير عدة اختبارات لهما، ولكنه رفضهما في النهاية لأنهما تجاوزتا السن المطلوبة، وكانتا في الثانية عشرة من عمرهما، وقال لوالدتي أريد هذا الصبي وكان عمري ثمانية أعوام، وأجرى لي بعض الاختبارات، ومنذ ذلك الوقت بدأ مشواري مع الباليه. وأنا في التاسعة من عمري أقاموا حفلا في آخر العام الدراسي أدينا فيه الحركات الراقصة التي تعلمناها فصفق لنا الجمهور، ومنذ أن استمعت إلى تصفيق الجمهور شدني هذا الفن، وتوالت السنون حتى تخرجت فصرت الراقص الأول في الباليه، وشاركت في عرض «نافورة بط» الذي قدم على مسرح دار الأوبرا، وحضره الرئيس جمال عبدالناصر ومنحنا نوط الاستحقاق أنا والعناصر التي قدمت الأدوار الأساسية في العرض، وعندما جلس عبدالناصر في بنوار الرئاسة لم نكن نصدق أنفسنا أنه يشاهدنا، أما أن يصفق لنا ويكرمنا في هذه السن، فكان دفعة قوية لي ولهذا الجيل لأن يقدم أفضل ما لديه، والحقيقة إن ثورة يوليو دفعت الفنون في مصر إلى الأمام، فلولا الثورة ما كانت وزارة الثقافة، ولولا البولشوي وتقديمه للعروض عامي ١٩٥٨ و ١٩٦٠ لم تكن فكرة إنشاء مدرسة باليه ومعهد الباليه الذي تطور إلى أكاديمية الفنون التي تضم معهد الباليه والكونسيرفتوار ومعهد السينما، ومعهد الفنون المسرحية كان موجودا ولكنه مستقل، وانضم بعد ذلك.

وتستطيع أن تقول إن حياتي الفنية بدأت من سن ثمانية أعوام، أي منذ ٤٤ سنة. وخلال هذه الفترة أصبح هذا الفن هو كل حياتي، ففي الماضي كنا معتادين الذهاب إلى الأوبرا القديمة، وكانت لي ميول فنية نمت مع مرور السنين، إلى أن وصلت إلى ما أنا عليه الآن كرئيس للبيت الفني للموسيقى والأوبرا والباليه، وقدمت خلال مشواري أعمالا كثيرة أشهرها أوبرا عايدة. وآخر عمل قدمته هذا العام وأحدث ضجة كبيرة هو«أوبريت الليلة الكبيرة» برؤية ومعالجة جديدة بعد نجاحه في الستينيات وحضره ١٩ ألف متفرج في ١٧ حفلة، ومعالجته الجديدة كانت بتحويلي للعرائس، إلى أدميين والآدميين إلى عرائس في بعض اللحظات في رؤية جديدة لهذا العمل الأصيل الذي كتبه صلاح جاهين ولحنه الشيخ سيد مكاوي، وطبعا اعترافا بجميل هؤلاء الناس في بداية العرض كنت أستأذنهم قائلا: «ممكن أقدم العرض بطريقة جديدة؟» ... فيردون: «قدم»، ويخرج أراجوز يتحاور مع صلاح جاهين وسيد مكاوي قائلا لهما: «أنا متضايق من الجو ... أنا متضايق من الحبال اللي مكتفاني ... عايز أشوف مدينتي ... عايز أتحرك» .. وهنا تبرز مدلولات صلاح جاهين السياسية، فيرد على الأراجوز: «طيب ورينا هتعمل إيه ... وكانت صعوبة هذا العمل أنه قدم بنجاح في الستينيات على مسرح العرائس، خاصة مع تبني التلفزيون له وتقديمه بصورة دورية، فصارت له جماهيرية كبيرة، لذلك فمن الصعب أن تحاكي هذا النجاح ولا بد من أن تحافظ في ثوبه الجديد على روعته وجاذبيته للجمهور ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



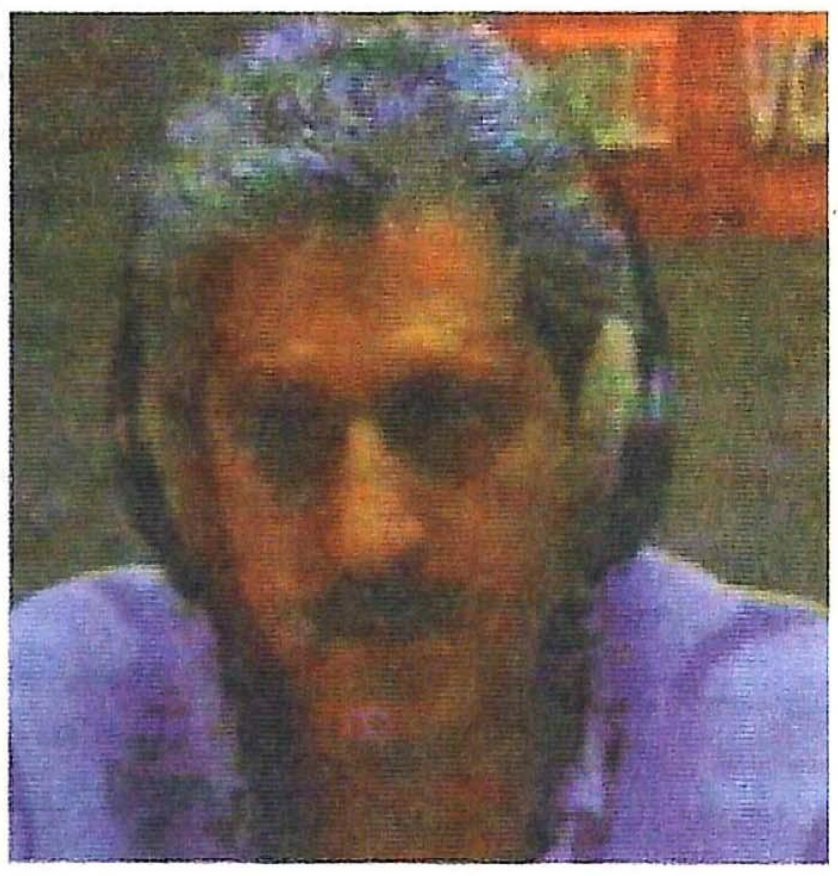
يعتبر المخرج رشيد مشهراوي أحد أهم المبدعين السينمائيين الفلسطينيين، الذين برزوا في أواخر الثمانينيات، ومطلع التسعينيات في القرن العشرين، داخل الوطن المحتل، لاجئ، ولد في العام ١٩٦٢، يعيش أهله في مخيم الشاطئ في قطاع غزة، بعدما شردوا من مدينة يافا. عمل منذ العام ١٩٨٠ في مجال تصميم ديكور الأفلام، من أشهرها فيلم «عرس الجليل» للمخرج الفلسطيني ميشيل خليفي بدأ العمل في الإخراج السينمائي منذ عام ١٩٨٦، لتحوي خزينته السينمائية الآن، ثروة تتكون من فيلمين روائيين طويلين، وبضعة أفلام روائية قصيرة، وعدة أفلام تسجيلية وثائقية طويلة ومتوسطة وقصيرة، والعديد من الجوائز، والكثير من التقدير ... هنا قراءة في أعمال للمخرج السينمائي رشيد مشهراوي.

بشار إبراهيم - سورية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أفلامه بين الروائي الطويل والقصير والتسجيلي

رشيد مشهراوي والسينما الفلسطينية الخالصة



في أول أفلامه كمخرج، «جواز سفر» عام ١٩٨٦، وهو فيلم روائي قصير مدته ٢٠ دقيقة، يقدم شابا فلسطينيا يحاول عبور الجسر إلى الأردن، برفقة زوجته الحامل، لكنه يكتشف في المنطقة الفاصلة، أنه أضاع جواز سفره ... ولأن أحدا لن يمكنه من المرور، سيضطر إلى قضاء ليلته تلك مع زوجته في العراء، وأثناء تلك الليلة تسترجع مخيلته عالم الجسور والمعابر، وصور العذابات التي يواجهها الناس عليها ... وبعد أن يتجه نحو نقطة العبور الإسرائيلية، وعندما تسمع زوجته صوت انفجار، نعرف معها ما الذي حصل.

ينطلق مشهراوي من قصة ليست جديدة، ومن فكرة متداولة، وإن اختلفت التفاصيل هنا أو هناك ... من ذلك، على سبيل المثال، فكرة فيلم «الحدود» الروائي، الذي أخرجه وقام ببطولته الفنان السوري دريد لحام ... ومع ذلك فإن مشهراوي استطاع صياغة فيلمه بشكل مكثف ومعبر، حافلا بالرموز والدلالات، مداخلا بين الحلم والواقع ... خاصة أنه يتناول مشكلة مؤرقة للفلسطينيين بشكل يومي، سواء أكانوا ممن يذهبون للعمل، أو للتداوي والعلاج، أو لزيارة الأقارب ... وسنجد أنه سيعود مرة أخرى لتناول ذل المعابر وقلقها في بعض أفلامه المقبلة.

أما فيلمه «الملجأ» وهو فيلم روائي قصير، مدته ٣٠ دقيقة، المنجز عام ١٩٨٩، فهو يتحدث عن عامل فلسطيني «أبو سمير» (يؤديه سليم ضو)، قدم إلى تل أبيب للعمل في البناء منذ سبع سنوات. وهنا ينبغي ذكر أن غالبية العمالة الفلسطينية، هي من الطراز الأسود، أي العمل المياوم، في مجال الخدمات الرخيصة، أو في مجال أعمال البناء سواء بناء المدن، أو بناء المستوطنات، للأسف.

يقضي أبو سمير نهاره عاملا في ورشة البناء، ويمضي ليله في قبو تحت البناء ومن أبرز سماته، كما يبدو في الفيلم أنه يحاذر السياسة ويتجنبها ... ولكن المفارقة في حياته ستبدأ عندما يستقبل عاملا جديدا، هو شاب فلسطيني (يؤديه محمد البكري) فيتولى أبو سمير تعريفه على العمل، ويقدم إليه نصائحه وعنوانها «امش الحيط الحيط وقل يارب السترة» وعدم التدخل فيما لايعنيه، وأن يهتم بعمله، ويكون كمن لاسمع، ولا رأى ... ولا تكلم.

يفقد الشاب محمد بطاقته، فيضطر أبو سمير إلى استضافته ليلة واحدة، وخلال تلك الليلة سيكون أبو سمير ومحمد شاهدين على أحداث، سندرك أنها تجري كل يوم، تكشف عن جوانب من صورة واقع العمال العرب الفلسطينيين، في تل أبيب، حيث يتعرضون لكل أنواع القهر والاضطهاد والابتزاز، والعيش البائس، كما يكشف الفيلم من جهة ثانية عن النخر الذي يدب في سلوكيات وأخلاقيات بعض الشباب العربي، ممن يقعون في فخ تل أبيب، حيث العاهرات والمخدرات والعبث والاستلاب ... فيرى محمد من مكمنه في القبو، شابا فلسطينيا - يفترض فيه أنه صديق قديم له - وقد ارتدى ملابس فاخرة، ويتظاهر بأنه يهودي، ويتحدث بالعبرية مع إحدى بائعات الهوى.

بين أبو سمير و محمد سيدور تفاعل على نحو مؤثر، إذ في الوقت الذي يردد أبو سمير فلسفته «ما دخلنا» ... يبدو محمد صامتا، وندرك من صمته ونظراته عدم الموافقة على ما يسمعه، وعندما تنتهي تلك الليلة، يكون أبو سمير، نفسه، قد بدأ في عملية مراجعة لذاته، هي في الحقيقة بداية تخليه عن الحيادية السلبية، والفلسفة الهروبية.

يريد رشيد مشهراوي في هذا الفيلم عقد مواجهة ومقارنة بين جيلين وعقليتين، فبينما يبدو أبو سمير ممثل الجيل الأول - جيل النكبة أو النكسة - سلبيا غير فاعل، يقبل الأمر الواقع، ويخضع له ... يبدو الشاب محمد ممثلا لجيل آخر - ربما يصح القول إنه جيل الثورة، أو جيل الانتفاضة، أو جيل التفكير فيهما - أحد أبرز سماته إدراكه لحقيقة هذا الواقع الذي أخضع له بقوة

الاحتلال، ويبحث في سبيل التخلص منه.

البراعة في الفيلم تتأتى عندما يعمد المخرج رشيد مشهراوي إلى الابتعاد عن «المباشرة والشعارات والصراخ وطريقة الاحتجاج الزاعق، فينسج فيلما يرصد بدقة مدهشة ووعي كبير، ملامح الواقع الذي يعيشه الفلسطينيون تحت الاحتلال».

في حديثه عن فيلم «الملجأ» يقول أمير العمري «هذا فيلم عن الغربة والألم في زمن الاحتلال ... عن الرحلة الشاقة التي يتعين على المرء أن يقطعها قبل أن يصل إلى لحظة الاستنارة والإدراك، ولو على استحياء، لما يدور حوله في الواقع» ... وهنا يمكن للمرء أن يتساءل: أتراه رشيد مشهراوي أراد أن يصور رحلة الاستنارة والإدراك عند بطله «أبو سمير» أم عنده شخصيا وعند زملائه من السينمائيين الفلسطينيين، الذين رأينا «الرحلة الشاقة» التي قطعوها ليصلوا إلى المرحلة التي يستطيعون أن ينجزوا فيها «سينما فلسطينية خالصة».

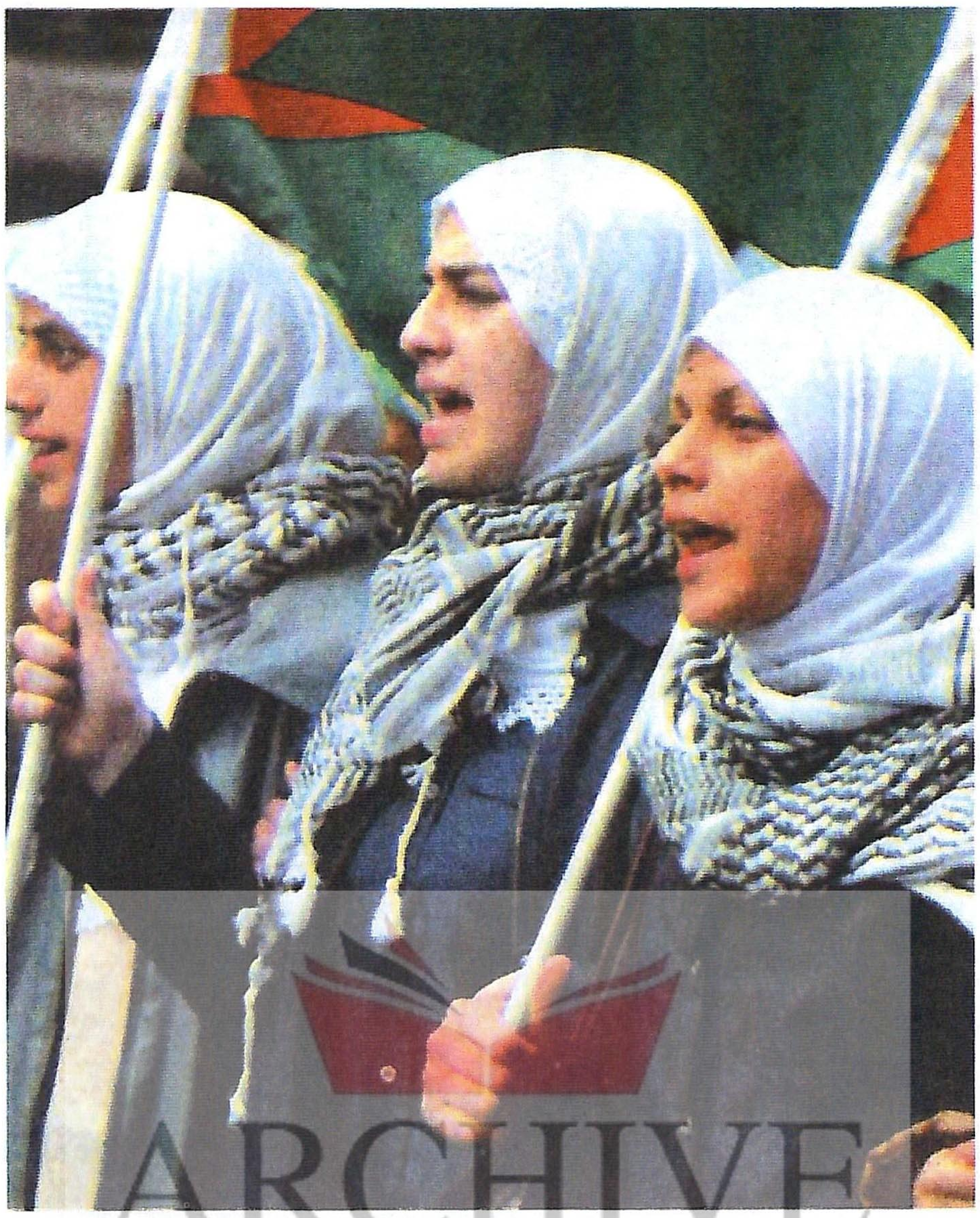
لقد كان الفلسطينيون يحتاجون إلى شرارة ما، فكانت الانتفاضة التي جاءت عام ١٩٨٧ لتكشف عن الكثير مما كان يجري في أقبية الواقع، وأركانه المظلمة، ولتضع الكثير من المسائل على طاولة البحث ... وسينقل العمري عن الناقد الإسرائيلي دان فينارو قوله بصدد هذا الفيلم: «إن رسالة المشهراوي الكامنة تعكس ألم كل المقهورين في العالم ... ولكن ليس هناك مكان نستطيع أن نلمح فيه مقدار الألم وأن نرى انعكاساته كما نستطيع هنا».

ومن المفيد الإشارة إلى أن فيلم «الملجأ» فاز بالجائزة الذهبية في مسابقة الأفلام القصيرة والمتوسطة الطول، في مهرجان القدس السينمائي الدولي عام ١٩٨٩، وفاز بالجائزة التالية الفيلم الإسرائيلي «كلا يا ميتاس ... لا تتورط» إخراج جورجي ميللر ... وأرسلت إسرائيل الفيلمين لتمثيلها في مهرجان لندن السينمائي في عام ١٩٨٩ ... «في مظاهرة متعمدة للترويج لديموقراطية إسرائيل المزعومة، في الوقت الذي تصاعد فيه غضب الرأي العام العالمي إزاء سياستها في الأراضي المحتلة في مواجهة الانتفاضة».

ولقد أدرك رشيد مشهراوي هذا الفخ، فرفض المشاركة بفيلمه التالي «أيام طويلة في غزة» في مهرجان أدنبرة الدولي عام ١٩٩١، ممثلا لإسرائيل، على رغم أن الفيلم ينتصر لإبراهيم (أحد أبطال الفيلم) كنموذج لا يؤمن بالتعايش بين الفلسطينيين والإسرائيليين.

ويرصد فيلم «دار ودور» المنجز عام ١٩٩٠، وهو الفيلم التسجيلي الوثائقي الطويل (٥٢ دقيقة) حياة عائلة فلسطينية تعيش حال اللجوء في مخيم الشاطئ، في قطاع غزة، خلال اشتعال الانتفاضة الفلسطينية الكبرى التي اندلعت أواخر العام ١٩٨٧ ... (وينبغي ألا ننسى أن أسرة المخرج، تعيش في المخيم ذاته، إثر تشريدها من مدينة يافا).

رب العائلة يعمل في تنظيف البيوت والمكاتب في تل أبيب (كجزء من طراز عمل مبتذل متاح للفلسطينيين، كما ذكرنا)، ليتمكن من رعاية وإعالة أسرة مكونة من زوجة وأولاده السبعة وأخته الأرملة وولديها ... لكن هذا الأب سيفقد عمله بسبب فرض الاحتلال سلسلة من أيام الحصار والإغلاق الطويل، مما يوقعه، كمئات الآلاف من العمال



المرأة الفلسطينية اليد الثانية للكفاح

الفلسطينيين، في قبضة البطالة، وما ينجم عن ذلك من أزمات معيشية ونفسية.

أما في فيلمه «أيام طويلة في غزة» عام ١٩٩١ وهو تسجيلي وثائقي قصير (٣٠ دقيقة) فسنرى شهادات لثلاثة نماذج فلسطينية، لتكون هذه الشهادات معبرة عن الحياة اليومية في قطاع غزة، كما تعبر عن آرائها في القضايا العامة، وآثار هذه القضايا والأحداث في واقع الفلسطينيين، خصوصا العمال منهم، ومن ثم من يعيلونهم، ومناقشة صورة المستقبل الذي يصبو إليه الفلسطينيون، على الرغم من قلق الأسئلة.

فالأول «جمعة» هو عامل مطعم في تل أبيب، سقط في قبضة البطالة، لمنعه من الدخول إلى تل أبيب، وسيبقى عاطلا عن العمل خلال الانتفاضة، والثاني «إبراهيم» يصر على أن يعمل في غزة، ويرفض العمل في تل أبيب، لذا سنراه قد وجد عملا في غزة، أما الثالث «مصطفى» فهو يعمل في تل أبيب، وسيبقى فيها، الأمر الذي يورثه رفض الفلسطينيين، واحتقار الإسرائيليين له.

وبعد أن أسس شركة أيلول للإنتاج التلفزيوني والسينمائي عام ١٩٩٠، استطاع مشهراوي إنجاز فيلمه الروائي الأول عام ١٩٩٣، وقد عرض هذا الفيلم بعنوان «حتى إشعار آخر» ونال جائزة الهرم الذهبي في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي السابع عشر، ذاك العام.

تدور أحداث الفيلم في مدينة غزة عند مطلع التسعينيات، تحديدا عام ١٩٩٣، حول أسرة حلاق فلسطيني، يعاني آلاما في الظهر «الديسك»، ويمضي طيلة الفيلم تقريبا بلباس النوم «البيجاما» بحركته المحدودة المتوجعة، وسط عائلته المكونة منه وزوجته وخمسة أبناء، أبرزهم الفتى الصغير «رادار» الذي يمارس حقيقة هذا الدور (دور الرادار) إذ هو من يراقب الجند، وينقل الرسائل، ويتسور الجدران، ويعتلي الأسطح، ويعرف أنواع الطلقات من صوتها، وينفذ المهمات السرية، فضلا عن محاولاته قراءة الرسالة مرة تلو الأخرى.

في بداية الفيلم يتسلم الفتى رادار رسالة من أخيه الغائب في ألمانيا للدراسة، هذه الرسالة التي ستتحول في الفيلم إلى رمز التواصل، سواء مع الغائب أو مع عالم الحرية، بعيدا عن وطء المحتل الصهيوني، وكأنها نافذة لعالم الخلاص من المحتل، والشروع في بناء المستقبل ... كما تغدو الرسالة، بتكرار محاولة قراءتها، والتي لن تكتمل إلا مع نهاية الفيلم، من رموز الإصرار والاستمرار الفلسطيني.

في البيت سنتعرف على «راجي» الشقيق الأكبر، المتزوج والمثقل بهمومه، والذي لا يكاد يغادر غرفته، مثل مئات الآلاف من العمال الفلسطينيين، الذين يقعون في قبضة البطالة، كلما شاء الاحتلال، ونتعرف على «أكرم» الشاب الذي يبدو حاد الطباع، عنيف المزاج، نزقا ومتمردا ... ويمكننا إدراك انشغالاته في النضال ضد الاحتلال، على الأقل من خلال الحقيبة التي تختفي تحت سريره، وثانيا مما ينتهي إليه الفيلم بتصاعد أحداثه.

وفي الأسرة نرى الأم «أم راجي» المرسومة بعناية كنموذج للمرأة والأم الفلسطينية التي تحمل شؤون المنزل على كاهلها، والابنة الصبية «سلمى» التي تندمج في وظيفتها الأسرية، دون أن تنسى، أو تنكر شؤونها الخاصة، وأحلامها، كفتاة في مقتبل العمر وريعانه ... كذلك نرى زوجة راجي وابنته، اللتين تبدوان متممتين للأسرة، إذ قل ما تمارسانه من دور درامي في أحداث الفيلم، من دون أن يعني هذا أبدا أن وجودهما لا مبرر له، بل هو تفصيل يغني اللوحة الأسرية في الفيلم، وأحد مكونات وضع وشخصية راجي.

الأسرة تقيم في مخيم الشاطئ، أحد اكبر المخيمات في قطاع غزة، ومن خلال هذه الأسرة وشبكة العلائق مع الجيران، وطبيعة الحياة، وظروف السكن، والتلاحم المكاني، يشرح الفيلم ظروف المجتمع الفلسطيني أثناء فترات خضوعه لحظر التجول، خاصة في مرحلة تاريخية مميزة، هي مطلع التسعينيات، وما شهدته من أحداث وتحولات.

الأسرة في المخيم ليست منعزلة عن الأسر الأخرى، فثمة ترابط على المستوى الروحي والوجداني، كما على المستوى المكاني الجغرافي ... إذ تعيش أسر المخيم، كأسرة واحدة تتبادل وتتداول، ليس صحون الطعام والحاجيات البيتية فقط، بل مختلف مفردات الشؤون اليومية، من أفراح وأحزان، وحل الشجارات، وحسم الخلافات، وفض الاستباكات الأسرية، وتعميق المعايشة والمحايثة بكل أشكالها.

المخرج استطاع بذكاء وفنية لافتة، جعل فيلمه معبرا عن القضية الفلسطينية، والإنسان الفلسطيني، ومدى بشاعة الاحتلال الصهيوني، من دون اللجوء أبدا إلى المباشرة في الخطاب، أو الشعارات في التناول، بل عبر دفق التفاصيل الصغيرة المعبرة، والشخصيات في إطارها الحياتي اليومي.

ونجح في تقديم فيلم ذكي مبدع، من خلال استخدامه الكثير من الوسائل والأساليب الفنية المعبرة والدالة، سواء بالموسيقا المرافقة، وأغاني فرقة «صابرين»، بصوت الفنانة اللافتة كاميليا جبران، أو عبر توظيف الإضاءة بشكل لافت بنجاحه ودلالاته، ومن خلال توالي الأحداث والذرا الدرامية، أو تناوب الشخصيات، كل بدورها، على أخذ مكان الصدارة في أحداث الفيلم، أو عبر الدوران في زوايا المكان وتفصيلاته، من الباحة الخارجية للبيت (الحوش) إلى غرفة راجي وزوجته، وغرفة أكرم والرادار، إلى غرفة

”لقد كان الفلسطينيون يحتاجون إلى شرارة ما، فكانت الانتفاضة التي جاءت عام ١٩٨٧ تكشف عن الكثير مما كان يجري في أقبية الواقع“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصبية سلمى، والإطلالة، عبر طاقة المطبخ.

إذ على رغم أن الفيلم يدور في مكان ضيق ومحدود، وأن مدته لا تتجاوز ٧١ دقيقة، إلا أنه وبلغة سينمائية وتكثيف عال، واقتراحات ذكية، استطاع المخرج فتح البيت ليطل على المخيم، ويفضح ممارسات جيش الاحتلال، سواء عبر النافذة المفتوحة على نافذة صديقة طفولة رادار، أو الطاقة المفتوحة على بيت الجار «خليل» أو من فوق الحائط الفاصل والمفتوح في آن واحد على بيت الجارة، أو على الشارع ... فتلبى حاجة الجارة من ناحية، ونرى اعتقال ابن الجيران، وهدم منزلهم، وكذلك ممارسات جيش الاحتلال في التنكيل برجال وشباب المخيم والاعتقال العشوائي، من ناحية أخرى.

أي أن بيت أسرة أبي راجي على الرغم من ضيقه المكاني، تحول إلى بؤرة حديثة ممتازة ... هذا فضلا عن حسن إدراة المخرج للممثلين، وإبراز براءتهم كافة، وفي مقدمتهم الفنانان سليم ضو، ونائلة زياد، اللذان أديا دوري الأب والأم، والفتى يونس الذي أدى دور الرادار، والفنانان محمود قدح وعاصم زعبي اللذان أديا دوري أكرم وراجي، والفنانتان عرين عمري وسلوى نقارة حداد اللتان أدتا دوري هدى وسلمى.

لقد نجا مشهراوي بفيلمه من الخطابية والمباشرة، كما أفلت من الإملال أو التكرار، وقدم عالما فلسطينيا نابضا بمشاعر الحياة والمقاومة، والثبات والصمود... وهي القيمة الأعلى التي ركز عليها الفيلم، ليؤكد أن المخيم الفلسطيني أقوى من الجنود الصهاينة المدججين بأسلحتهم وبطشهم غير المحدود، وإنه لابد، فضلا عن الصمود، من الخروج للمواجهة، فنرى الأب، في نهاية الفيلم، يقول حازما حاسما: «خليه يطلع» ... كاشفا معرفته بما يفعله ابنه أكرم ومعلنا أنه يوافقه.

وقدم مشهراوي بعد ذلك فيلمه الروائي الطويل الثاني «حيفا» عام ١٩٩٦، الذي يعد نقلة مهمة في مسيرته السينمائية، فهو فيلم جميل، مشغول بهدوء، ودقة، يتناول فيه عبر ٧٢ دقيقة شخصية «حيفا» الذي أقصاه الاحتلال من مدينته «حيفا» وشرده إلى قطاع غزة، حيث يعيش الآن، ويحمل اسم مدينته التي لم يستطع نسيانها لحظة، حتى بات كالمجنون ارتباطا وحبا وانتماء إلى مدينته المحتلة ... ولم يقبل، على رغم كل ما حصل، التخلي عن أحلامه.

«حيفا» هو مجنون المخيم الذي يستطيع أن يعبر ببساطة عن الضمير الفلسطيني، من دون أن يعبأ بأي حدود ورقابات ... وهو الشخص الذي سيغوص في عالم الجنون، ليصبح الناطق باسم العقل، والذي يقدم الحقيقة، دونما وجل، وإن قدمها أحيانا عبر حكايات من تراثنا الحكائي العربي ... إنه صوت الماضي والحاضر، الذاكرة والراهن، اليأس والأمل ... صوت ترقب المستقبل والتطلع إليه.

«حيفا» تلك الشخصية التي أداها ببراعة باهرة الفنان الفلسطيني محمد البكري، سنعرف أن اسمه الأصلي في البلاد هو «نبيل» وكم هو نبيل!... فعلى رغم أنه يعيش الجنون لحظة حتى نقتنع بذلك، إلا أننا نراه في لحظات أخرى يطلق أقوالا غاية في العقل، ونجده يمارس أفعالا، ويتخذ مواقف غاية في النبل، فهو من يحضر الطبيب لأبي السعيد عند وقوع محنته الصحية، و «حيفا» لن

رجلا فيلم توتر تتمرجحان فوق المدينة

يفشي سر علاقة حب وود لطيفة بريئة، جمعت بين يافعين، ويرفض أن يخبر العمة بموت ابنها، ويهدي الدجاجة التي أشعلت فرحه لامرأة من المخيم، بحيلة بريئة مفضوحة.

هنا سنجد مشهراوي، وكما فعل في فيلمه الروائي الطويل الأول «حتى إشعار آخر» لا يحتفي كثيرا بالحكاية التقليدية وتشويقاتها، بمقدار ما يهتم بتقديم الشخصيات في واقعها الحياتي اليومي، كاشفا بنياتها النفسية والروحية والذهنية، وتاريخها، والأحداث التي تقع أو وقعت لها، فتعدد الشخصيات، إذ هناك عمة «حيفا» التي تناثر أبناؤها في أصقاع الأرض، بدءا من الأردن وسوريا ولبنان، وصولا إلى كندا، وها هي تقبع في غرفتها - إن لم نقل كهفها - الكئيبة، نصف المظلمة، الفقيرة، والمعبرة عن حال اللجوء والشتات، أين منه بيتها في مدينة حيفا الذي لا نرى منها سوى شلة الصوف التي تزمع نسج كنزة (جرزاية) لابنها الأكبر مصطفى، تنجزها ريثما يعود من منفاه الذي رماه فيه المحتل الصيوني.

العمة هذه، الطاعنة في السن، والتي لا تجد من يزورها طيلة الفيلم سوى «حيفا»، تستطيع أن تمثل بحضورها معادلا دراميا، أو دلالة ترمز إلى فلسطين ذاتها، وبذلك فقط يمكن فهم لماذا لا يزورها أحد إلا المجنون «حيفا» الذي لا يكف عن ترداد «يافا حيفا عكا» صارخا في شوارع المخيم، مستحضرا، وفي كل حوار وحدث، ذكر البلاد التي اغتصبت، ويبني أحلامه في العودة إلى مدينة «حيفا» والزواج من «لطيفة» ابنة العمة ذاتها ... كما يمكننا أن نفهم معنى موت العمة تماما عندما وقعت اتفاقية أوسلو ١٩٩٣.

وسنرى «أبو سعيد» الذي عمل شرطيا من قبل، وتحول إثر الاحتلال الصهيوني، إلى بائع غزل، أو شعر البنات، ليحصل على لقمة العيش لأسرته، وسيعصف به الشلل في خضم «محادثات السلام» الدائرة في واشنطن، ليأتيه خطاب «السلطة» بإعادته إلى عمله شرطيا، ولكن بعد أن أقعده الشلل.

أما الابن «سعيد» فنجده منذ بداية الفيلم معتقلا في سجون الاحتلال، وهو إن خرج من المعتقل، لانتهاء الحكم الذي أصدره المحتل الصهيوني بحقه، لمشاركته في أعمال مقاومة ... إلا أن كل ما يفعله يعبر عن عدم رضاه - إن لم نقل رفضه - لأوسلو.

بينما يبدو الابن الثاني «زياد» (يؤديه فادي الغول) في إهاب الشخصية الأكثر اعتناء من المخرج في رسمه، وربما تحميله مقولات الفيلم والمخرج ... ففي بداية الفيلم يظهر الشاب زياد مطاردا من قبل جنود الاحتلال، وهي من تفاصيل الانتفاضة التي بدأت عام ١٩٨٧ واستمرت حتى اتفاقية أوسلو ١٩٩٣ ... والشاب زياد سيبدو، حتى نهاية الفيلم، بمنزلة الصوت والرأي الأقرب في موضوعيته إلى «حيفا» دون أن يذهب إلى حد جنونه..

ربما يحق لنا القول إن زياد هو ضمير جيل من الفلسطينيين الذين لم يروا النكبة، ولكن عاشوا في ظلالها.. فهم من كانوا وقود الانتفاضة، وفرسانها، وهم أيضا على موعد مع انتفاضات أخرى. فما حصل، وما يحصل، لم يستطع إقناعهم، ونيل رضاهم..

إنهم يعرفون عن فلسطين من دون أن يعيشوها، ولكنهم يؤمنون بأنها لهم، لأنها كرامتهم، ففي مشهد نجد الشاب زياد يقول لوالده «أبو السعيد» الذي يراوغه أمل للحظة في ما يدور من حديث عن سلام يصنع في واشنطن ومدريد، كلاما حازما جازما «يابا بتعرف اللي ساكن بمخيم لاجئين بعد ما يعملوا حل إيش راح يعطوه؟. مخيم لاجئين ... صدقني ... السلام هذا اللي عم يحكو عنه ... هذا سلام ما بصيرش هون ... هذا بصير هناك ... في واشنطن ومدريد ... وأبصر وين ... بس هون ماراح يتغير شي».

وسنراه يرد على «عباس» الذي رأى فيمن يرفض سلام واشنطن ومدريد، أناسا من هواة «منع تجول ومطاردات الجيش الإسرائيلي واعتقالات وموت»، فيقول له زياد بحزم «فش حدا غاوي موت ... بس في ناس غاوين أصول وكرامة».

وسنتعرف في الفيلم على «عباس» صاحب الدكان الذي يتعامل مع الأمور بطريقة وعقلية نفعية، انتهازية، ويرى أن أي حل هو أفضل من هذا الحال ... لذا سنجده يرى المسائل ويقيسها بمدى جدواها كحركة سوق، تزيد انتفاعه، بيعا وشراء، وإن كان يبرر ذلك بحجة التخلص من أيام الإضراب او الإقفال ومنع التجول ... ولكن كل مافيه، وفي مواقفه وأقواله، يعبر عن نظرته النفعية الانتهازية الخاصة به، فيكون هو أكثر شخصيات الفيلم حماسة لسلام مدريد وواشنطن، في حين تتلكأ جميع الشخصيات الأخرى، وتبدي ارتيابها وقلقها، من هذا الذي يحصل ... وسيستمر هو في خياره هذا على رغم تنبيه زياد له، وتذكيره بأنه «من يافا».

من خلال هذه النماذج المتعددة والمتنوعة، ذات التكوينات والتلوينات والمواقف المختلفة، سترتسم صور من مفردات واتجاهات المجتمع الفلسطيني، في مرحلة مفصلية من حياته، عند توقيع اتفاقية أوسلو، ونشوء الحكم الذاتي، ودخول السلطة ... فنجد أنه في الوقت الذي كان أبو سعيد يحلم بعودة غزة، كيفما كان، ليعود إلى مهنته شرطيا، وفي الوقت الذي يقتنع عباس بمبدأ أن بعض الشيء أحسن من لا شيء، ويرى الأمور بانتهازية ونفعية وعقلية صاحب الدكان،

”

في جميع أفلامه يبدو مشهرواي مشغولا بل شغوفا برصد التفاصيل اليومية الحياتية وربما الصغيرة، لكنها الدقيقة والمعبرة عن حال الناس في تنوعاتهم العمرية والمهمية

“

ويعتقد أن ذلك سيحقق له أرباحا أكثر ... فإن المجنون، بل الموغل في الوعي، الرجل «حيفا» سيتساءل عن مدينته «حيفا» وهل سينساها الناس؟ لتكون القضية الأساسية التي يتناولها الفيلم، هي تلك المرحلة بين بداية مفاوضات مدريد، ثم واشنطن، ثم توقيع اتفاقية أوسلو، ومصافحة عرفات رابين، وإعادة انتشار جيش الاحتلال الصهيوني، ودخول السلطة الفلسطينية ... ومواقف الناس ومشاعرهم، بين أمل ويأس، وفرح وحزن، وحماس وإحباط، ويفتح الباب أمام سؤال المستقبل، ويدل عليه بمشاهد رمزية معبرة.

فبعد توقيع اتفاق أوسلو نرى كيف تتداعى مفردات الفيلم، ويفتر حماس شخصياته، فمصطفى يموت، ولطيفة تتزوج في المنفى، والصبية «ابنة أبي سعيد» لم تعد تعرف ماذا ترسم، وتجد نفسها تضيق بها، وامرأة عجوز تستوقف سيارة عابرة، ثم نجد أنها لاتدري إلى أين تذهب.

لكأن كل شيء تداعى وانهار في أعماق الروح، وضاقت الأمكنة كما ضاقت الصدور ... حتى العمة شاءت الموت في تلك اللحظة، وعندما يتقاطع موكب جنازة العمة مع مسيرات الفرح والاحتفال باتفاق أوسلو، سيتداخل المشيعون بالمحتفلين، وسيختار كل شخص موقعه ويختار بين المشاركة في التشييع أو الذهاب في مسيرات الاحتفال.

وفي العام ١٩٩٦ أسس مشهراوي مركز الإنتاج والتوزيع السينمائي والتلفزيوني في رام الله، وأنتج من خلاله مجموعة من الأفلام نذكر منها فيلم «رباب» ١٩٩٧ وهو روائي قصير (٢٠ دقيقة) كان نتيجة ورشة عمل تدرب فيها عدد من الفنانين، يريد الحديث عن واقع المرأة الفلسطينية من خلال نموذج له من خصوصية التجربة، ما يمكن أن نفتح على آفاقها العامة ... رباب لا تعيش سجنها المادي إلا بالتوازي مع سجن المرأة المعنوي.

وفي فيلم «توتر» ١٩٩٨ وهو فيلم تسجيلي قصير مدته ٢٤ دقيقة، ثمة محاولة بارعة لنقل نبض القلق والتوتر والتوثب في المجتمع الفلسطيني، الذي يعيش الواقع الاحتلالي القمعي ... نحن أمام فيلم من دون أن ينطق أحد ما بأي كلمة ... فيلم صامت، نعم، لكنه يقول الكثير ... يبدو ذلك على الأقل من مشهد الأبكم الذي يريد عبر الإشارات والإيماءات، شرح هذا الواقع الصلد، وقسوته، ليكون هو المتحدث الوحيد في الفيلم ... لكن الفيلم كنص إبداعي ذكي الفكرة، بارع البناء، لديه الكثير مما يقوله.

من معاناة الفلسطينيين - وفي مقدمتهم العمال - على معبر إريتز، وحجم الإذلال والقهر اللذين يتعرضون لهما، إلى باقي نقاط وحواجز التفتيش والمعابر، سواء في قطاع غزة أو الضفة الغربية، يمد الفيلم مساحة حديثه، مترافقا بمؤثرات صوتية، وموسيقى قلقة متوترة، تنجح في خدمة البناء العام للفيلم ... من الذهاب فجرا إلى المعابر لتجاوزها، بعد المرور بين أصابع التفتيش الصهيونية الوقحة التي تنتهك الأكياس والحقائب وعلب الهدايا ... والذهاب إما للعمل وإما لزيارة الأقرباء، وإما لقطع المسافة بين غزة والضفة ... إلى العودة مساء بعد شوط من التوتر والقلق وانتهاك الأمان الشخصي والعام ... وبعد شوط من الانتظار الملول الرتيب، والمفارقات والمواجع ... تنبني حكاية الفيلم ... ربما يصح القول عن فيلم «توتر» إنه فيلم تجريبي ... ولكنه في كل حال فيلم بارع الفكرة والصياغة والمنهج والبناء.

التفاصيل اليومية للحياة الفلسطينية

أما فيلم «خلف الأسوار» المنتج عام ٢٠٠٠ بمساهمة من دولة الإمارات العربية المتحدة، وهو فيلم تسجيلي وثائقي مدته ٣٤ دقيقة، فإنه يعتبر بحق وثيقة تفضح المحاولات الصهيونية للاستيلاء على مدينة القدس العربية، من خلال احتلال البيوت، واغتصابها بطرق وقحة، ومضايقة الفلسطينيين المقدسيين، ومحاولة طردهم من بيوتهم التي ولدوا وترعرعوا وعاشوا فيها ... وإسكان مستجلبين يهود بدلا منهم ... مع إشارة إلى تقصد أن يكون هؤلاء اليهود من الحثالات.

عبر مشاهدات عيانية، وشهادات حية لأناس يصمدون، بكل ما يمكنهم، ضد ممارسات الصهاينة، من جيش احتلال، ومن مستوطنين ... تبدو القدس في قلب الهدف، والبيوت السكنية كما الأماكن الدينية الإسلامية والمسيحية، المستهدفة، والمعاناة تتعدد أشكالها وصنوفها وتجلياتها.

فيلم «خلف الأسوار» مشغول بشكل مؤثر ... وستبقى صرخات العجوز الفلسطينية الموغلة في العمر، والتي أفنت سبعين سنة من عمرها في بناء بيتها بحذاء الحرم الشريف، والحرص عليه، ترن في أسماع المشاهدين، وهي تبدي عجزها ولوعتها وتنادي «وين العرب تجي ... وتشوف».

وقد ذكر في العام ٢٠٠٠ أن مشهراوي سينجز فيلما بعنوان «القدس ألف حكاية وحكاية»، وقد شاركه في كتابة السيناريو المخرج السوري محمد ملص، وقيل إن الفيلم سيكون من إنتاج مركز الإنتاج والتوزيع السينمائي والتلفزيوني في رام الله، الذي أسسه ويديره مشهراوي، كما ذكرنا من قبل، ومساهمة إنتاجية من دولة الإمارات العربية المتحدة، ومشاركة من المنتج التونسي أحمد عطية... ولكن الفيلم ما زال يقاوم المعوقات التي تمنع المباشرة في إنجازه.

كما عرض لمشهراوي فيلم تسجيلي بعنوان «غباش» وهو إنتاج فلسطيني - مصري مشترك، من إنتاج جمعية الفنانين المصريين بالتعاون مع الفنانين الفلسطينيين في مركز الإنتاج السينمائي في العام ٢٠٠٠، وهو فيلم يقدم عجوزا فلسطينية تدير حجر طاحونتها، وتغني أغانيها الفلسطينية الجميلة، المشحونة بروح الحنين والتفجع على من غاب، وتنشد الصبر للروح الثكلى، وذلك بالتوازي مع مشاهد عن الانتفاضة، وفتاة يافعة تكتب رسالة إلى والدها الأسير، في المعتقلات الصهيونية، تحدثه فيها عن الحياة اليومية للشعب الفلسطيني.

وفي مهرجان الشاشة العربية المستقلة عام ٢٠٠١، عرض لمشهراوي فيلم «موسم حب» وهو فيلم تسجيلي قصير مدته ٢٦ دقيقة، يتحدث عن لوعة الفقد، من خلال أسرة فلسطينية فقدت أحد أفرادها، وتعيش بوجدانية عالية، تلك الحال المأساوية... ليعود بعد ذلك لتناول جوانب أخرى من انتفاضة الأقصى، في فيلمه التسجيلي الطويل - مدته ٦٠ دقيقة - بعنوان «هنا صوت فلسطين» الذي صوره صيف العام ٢٠٠١، خلال اشتعال أحداث الانتفاضة، متخذا من إذاعة صوت فلسطين، في رام الله، منطلقا للحديث عن الواقع الفلسطيني، في مواجهة الاحتلال، من خلال رصد الحياة اليومية للمذيعين والمذيعات، ومراسلي إذاعة صوت فلسطين.

في جميع أفلامه يبدو رشيد مشهراوي مشغولا، بل شغوفا، برصد التفاصيل اليومية الحياتية، وربما الصغيرة، لكنها الدقيقة والمعبرة، عن حال الناس الفلسطينيين في تنوعاتهم العمرية والمهنية، واتجاهاتهم ومواقفهم إزاء الحياة والواقع.

بالاستخلاص يمكننا القول إن المخرج رشيد مشهراوي يمثل صوتا سينمائيا فلسطينيا متميزا في مواضيعه وفنيته، في مضامينه وأفكاره، وفي تفاصيل مشروعه البصري السينمائي الطموح الذي يساهم هو شخصيا في تمويله وإنتاجه.

ومن المفيد استذكار نبوءة الناقد أمير العمري التي كتبها عند مطلع التسعينيات، إذ قال «رشيد مشهراوي اسم مهم للمستقبل، والأفلام التي يصنعها هي، من دون شك، إرهاصات للسينما الفلسطينية الجديدة داخل الأرض المحتلة، وهي سينما تحمل في تكوينها مقومات نفي كامل لسينما الهلاك - يقصد السينما الصهيونية - التي وصلت إلى حافة الإفلاس».

سينما مشهراوي على المستوى المضموني، هي سينما فلسطينية خالصة، كما أنها على المستوى الفني سينما بارعة، تنتمي إلى سينما الحياة اليومية، القائمة على كثافة اللقطة، فهو يميل دائما نحو رصد التفاصيل الدقيقة للحياة الشعبية في مخيمات قطاع غزة، خاصة مخيمه (مخيم الشاطئ)... ويقدم سينما تعتمد على البناء الفني الذكي لمجموع حالات وصور ومفردات وتفاصيل يومية، تتراكب فيما بينها لتنتج صورة كلية... وجميع شخصيات أفلام رشيد مشهراوي هم أبطال عنده، أي ليس من بطل مركزي لديه، فالجميع يحملون الأحداث، أو يصنعونها، وجميعهم ينهضون بالعمل.

أليس هذا هو حال الفلسطينيين؟ ◆

”
رشيد مشهراوي صوت سينمائي فلسطيني متميز في مواضيعه وفنيته، في مضامينه وأفكاره وفي تفاصيل مشروعه البصري السينمائي الطموح الذي يساهم هو شخصيا في تحويله وإنتاج
“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى أي حد يستطيع النجم أو النجمة الفصل بين شخصيته الحياتية ودوره السينمائي؟ وإلى أي مدى استطاع نجوم أو نجمات السينما العالمية تحقيق هذا الفارق، الذي يجعلهم - بحق - ممثلين ينتقلون من دور إلى آخر دون أن يظل وجههم الحقيقي مسيطرا على كل الأدوار مهما كانت تبايناتها؟

لسنوات طويلة، قد تمتد بعمر الفن السينمائي نفسه، ظل الممثل أسيرا لشخصية وحيدة، بل سعت شركات الإنتاج السينمائي إلى صنع بعض الوجوه والسمات لأبطالها وحذرتهم من الخروج عن إطارها، وإلا يكون الطرد من جنة الشهرة هو العقاب الوحيد.

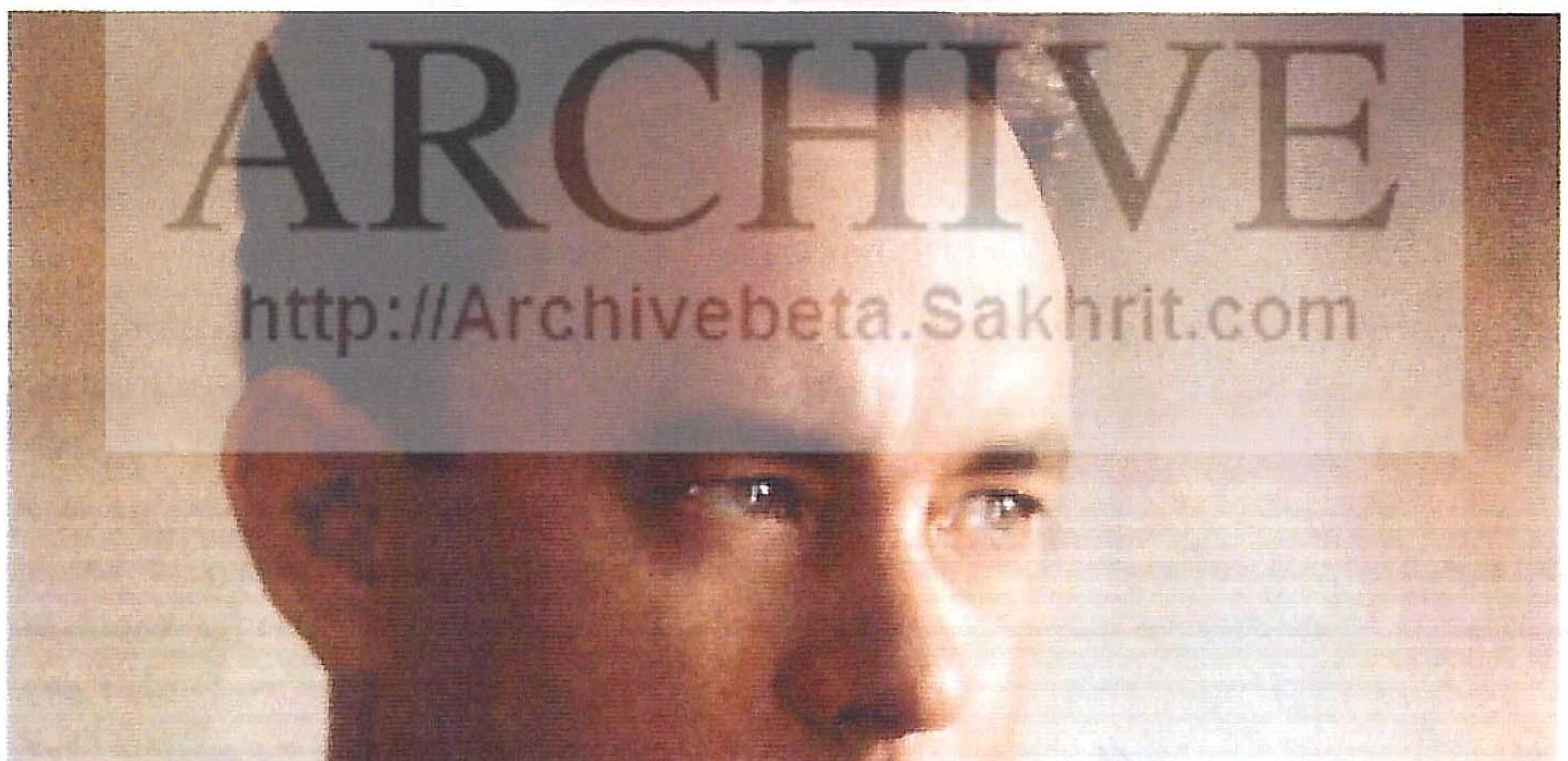
وهكذا.. ظل الجمع بين النجومية، والتنوع في الأداء بين الأدوار المختلفة، ضربا من المستحيل، إلا أن بعض الموهوبين بحق استطاعوا أن يكسروا هذا القيد الحديدي، ويكونوا نجوما لأنهم ممثلون تتنوع أدوارهم وتتبدل شخصياتهم على الشاشة من دون أن يؤثر ذلك في نجوميتهم وشعبيتهم، بل ربما يزيدها.

هنا قراءة في عالم أربعة من النجوم استطاعوا أن يجمعوا بين النجومية والموهبة، تكشف عن آراء ومفاهيم خاصة بهم كانت بلا شك سندهم في تحقيق هذه النجومية الفريدة.

إيمان أمين شنار - الأردن

من ملامح السينما الجديدة

غياب الممثل.. حضور الإنسان


توم هانكس و «الميل الاخضر»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سئل النجم السينمائي توم كروز عن طريقة تعامله مع الأدوار التي يؤديها، فأجاب «أنا لا أدعي أنني أتقمص الشخصية التي أمثلها، إنما أنا الشخصية ذاتها، دونما زيادة أو نقصان!».

تلك بداية عهد جديد في تاريخ السينما، تنهي مرحلة النجم التقليدي الذي يطوي أي شخصية يمثلها تحت جناحيه، إذ يطبعها بطابعه، ويكسوها سماته، وهو على ثقة من أن جمهوره يرحب بذلك، فقد جاء لمشاهدته هو بما يتصف به من وسامة أو قوة أو قدرة على «التشخيص»، وهو بذلك راض سعيد... أما هذا الذي ذهب إليه توم كروز من اختفاء الممثل لكي تظهر الشخصية بكل سماتها ونبضها، فإذا هي تمارس وجودها الإنساني، كما في الحياة المعيشة سواء بسواء، فلا يمكن أن يتحقق إلا إذا توافرت شروط عدة في العمل السينمائي كله باعتباره نسيجا متكاملا: ابتداء من النص المكتوب، وانتهاء بالممثل، مرورا بالمخرج وما يستعين به من أدوات.

أما النص، فينبغي أن يكون على درجة من الصدق بحيث يعايش الكاتب شخصياته حتى يتماهى فيها، ثم يدعها لكي تحيا بلحمها ودمها، وتمارس وجودها بين السطور، منفصلة عنه في حركتها، ومدغمة فيه بفكرها وأحاسيسها، فإذا هما كائن واحد لا يفرق بينهما إلا خيط رفيع لا سبيل إلى تبينه. أليسا ينبعان من المعين الإنساني الواحد بطبيعة تكوينه وغرائزه وطاقاته، وإن اختلفت أسماء وأشكال؟

ذلك ما حققه مثلا جوستاف فلوبير في رائعته «مدام بوفاري»، حتى لقد عزف عن الطعام والشراب، أياما، بعد فراغه من كتابتها، لأن طعم السم الذي أودى بحياة بطلته، ظل في فمه، لا يريم!.

أما الممثل، فلا بد له من أن يهب نفسه مفرغة من كل شواغلها للشخصية الطالعة من الورق، فإذا هي حية تروح وتجيء، بعد أن كانت فكرة حبيسة... لتغدو جسدا يفيض حيوية ونشاطا... ولا يستطيع الممثل أن يفعل ذلك إلا إذا أوتي - قبل الموهبة والثقافة والعمق - القدرة على التجرد من كل مواريثه الشخصية ومكتسباته الفردية، ليوظفها باقتدار فيما يقوم به من عمل.. فكأنه تجسيد لشخصية الممثل المسرحي الشهير كين في مسرحية سارتر «الفوضى والعبقرية»، عندما خرج عن النص خروجه المثير، مخاطبا جمهوره «أنتم تأتون إلى لتروا وتسمعوا هاملت وماكبث وعطيل، أما أنا فلا يراني ولا يحس بي منكم أحد!».

في مقابلة تلفزيونية مع لاري كنغ قال توم كروز «إن من مقومات الفنان الناجح أن يتصف بنفاذ البصيرة والفهم العميق للنفس البشرية».

وليس توم كروز نسيج وحده في هذه الظاهرة التي طبعت بطابعها أفلام هوليوود أخيرا، فمعه عدد من الممثلين الشباب الذين تتشابه، إلى حد بعيد، ظروف نشأتهم ومراحل صعودهم، ولعل أهمهم: توم هانكس وآل باتشينو وروبرت دي نيرو...

توم كروز

ولد في نيويورك سنة ١٩٦٢ لأسرة فقيرة بلا جذور... وفي طفولته افترق أبواه إلى غير رجعة، وتزوجت أمه رجل أعمال كثير التجوال، واضطر الطفل إلى أن يصحب أمه وزوجها متنقلا من مدينة إلى أخرى، ولما بلغ الرابعة عشرة من عمره كان قد التحق بأربع عشرة مدرسة في أمريكا وكندا. وكان آخر معهد دخله المعهد الفرنسيسكاني الذي كان يؤمل أن يتخرج فيه قسيسا، لكنه فشل وتوقف عن الدراسة نهائيا قبل أن يكمل دراسته الثانوية، ليتنقل بين مهن شتى من نادل في مطعم إلى بائع مثلجات، إلى مصارع محترف، حتى أصيب في ركبته فكف عن المصارعة... وراح يبحث عن مستقبله في مجال التمثيل.

في طفولته، أصيب توم بمرض يصعب شفاؤه اسمه Dyslexia، من أعراضه صعوبة القراءة وبطء الاستيعاب، وها هو ذا الآن يتقاضى عن كل فيلم يمثله مليونا ونصف المليون من الدولارات، ويمتلك عددا من أفخم السيارات، وخمس طائرات، وكل ما يطمح إليه البشر من متع وملذات!.

رجل المطر..

مثل توم كروز أول أفلامه بعنوان «الحب اللانهائي»، وهو في التاسعة عشرة... وبعد خمس سنين مثل فيلما من إخراج تومي سكوت مهد لنجاحه في أفلامه التالية «مافريك، لون النقود، مولود في الرابع من تموز، جيري مكغواير، الشركة..». وكان لابتسامته الجذابة وثقته الراسخة بنفسه أثر كبير في شهرته وإقبال الناس عليه...

من أهم أفلامه «رجل المطر Rain Man»، وهو فيلم يروي قصة رجل مريض عقليا اسمه ريموند (داستن هوفمان)، يوصي له والده بثروة هائلة، ويكتشف شقيقه (توم كروز) ذلك، فيطمع في هذه الثروة.. ويخرجه من المصحة التي كان يعالج فيها، ويصطحبه في رحلة طويلة محاولا أن يجتذبه إلى جانبه.. ويتبين له أن أخاه المريض هذا يمتلك موهبة مذهلة في الحساب، فهو يستطيع أن يجري عشرات العمليات الحسابية المعقدة في لمح البصر، من دون أن يستعين بورقة وقلم أو بأي آلة حاسبة... فيطمع في أن يستغل هذه الموهبة فيأخذه إلى لاس فيجاس، مدينة القمار، والمسكين لا يعلم من أمره شيئا... وخلال الرحلة يرى الرجل أن أخاه يملك ما هو أعظم من المال ومن الحساب، إنه ينبوع لا ينضب من البراءة والحب والإيثار... أما هو فرجل بلا قلب، لا هم له إلا أن يثرى عن أي طريق، ضاربا عرض الحائط بكل مشاعر الخير والأخوة والشرف، ويعترف في أعماقه بما هو فيه من زيف وكذب وعبثية وسأم... فيأخذ في التحول شيئا فشيئا من النقيض إلى النقيض وتستيقظ فيه إنسانيته، ويجد في صحبة أخيه الرائع ورعايته له سعادته ومبرر حياته الوحيد..

قليل من الرجال الطيبين..

ومن أفلام توم كروز الرائعة، فيلم «قليل من الرجال الطيبين Few Good Men» عام ١٩٩٢، وهو قصة محام في البحرية الأمريكية ينجح في تبرئة جنديين متهمين بقتل زميل لهما خلال عملية عقاب تهذيبي يضطران إليها بأمر قائدهما الفظ «جاك نيكلسون»، وينتزع المحامي الشاب، الذي تبدو عليه ملامح الطيبة والسذاجة، إعترافا مدويا من القائد بمسؤوليته عما حدث.

كن راضيا مطمئنا..

يقول المخرج جون رو: لقد رفض توم الاستعانة ببديل له في كثير من المواقف الخطرة في أفلامه، وكانت حياته أكثر من مرة، معلقة بخيط رفيع، وكان ينجو دائما بأعجوبة، ذلك لأنه يصر باستمرار على أن يكون الشخصية التي يمثلها في كل موقف تتعرض له.. بغض النظر عما يصيبه من جراء ذلك.

ألم يعلق على مرآة في غرفة نومه لافتة تقول «كن راضيا محلمننا»؟ وهل من سبيل إلى ذلك إلا بالإيمان بكل ما يفعله، وإنجازه بإتقان؟.

آل باتشينو

إنها الحكاية نفسها: طفولة مملوءة بالشقاء والحرمان، تفجر بالتحدي والمثابرة أعمق المواهب.

ولد آل باتشينو في نيويورك سنة ١٩٤٠ لأبوين من أصل صقلي تفرقا بالطلاق قبل أن يتم الثانية من عمره، فعاش مع أمه في كنف أهلها الفقراء، في أحد الشوارع الخلفية من نيويورك... وحال جداه لأمه بينه وبين مغادرة البيت حتى بلغ السابعة، فنشأ خجولا منطويا على نفسه، لا يأنس إلى أحد.

شجعه معلموه على المشاركة في المسرحيات المدرسية وقد رأوا منه موهبة واستعدادا... وفي الرابعة عشرة التحق بمدرسة للفنون التطبيقية، لكنه تركها بعد ثلاث سنوات، ليعمل ساعيا للبريد، ثم عاملا في دار للسينما يرشد الرواد إلى مقاعدهم، إلا أنه كان يتلقى من حين إلى آخر دروسا في التمثيل على يد بعض كبار الممثلين... ثم عمل ممثلا في أحد المسارح، ليفوز بجائزة أفضل ممثل عام ١٩٦٧. وكان أول فيلم سينمائي له «أنا وناتالي»، إلا أن الفيلم الذي حقق له بداية شهرته كان فيلم «العراب» مع مارلون براندو... وفاز على دوره المميز فيه بجائزة أفضل ممثل مساعد. ثم توالت أفلامه الناجحة «سكيركو، سيريكو، والجزء الثاني من العراب».

Scar Face

في سنة ١٩٨٢ حقق آل باتشينو نجاحا مدويا في فيلمه الشهير «Scar Face»، وقام فيه بدور «توني مونتانا» المهاجر الكوبي الذي يبدأ حياته عاملا في مطعم وينهيها رئيسا لأكبر شركة في أمريكا لتهريب الكوكايين.

وشخصية «توني مونتانا» شخصية صعبة... فهي ذات بعدين متناقضين تماما: هو، من جهة، يحب شقيقته الوحيدة حبا كبيرا ويحجبها عن العيون لأنه يرى فيها صورته الحقيقية، وبراءته المهددة بالتلاشي، وضميره الخافت الذي يخاف عليه أن ينذثر... وهو، من جهة أخرى، رجل المافيا العنيف الذي لا يعرف رحمة أو لينا، ولا يبالي بخوف الناس منه، ولا بهجر زوجته له... وعندما يفاجأ بأن صديقه الوحيد ويده اليمنى في مغامراته كلها قد أقام صلة عاطفية مع أخته الحبيبة، يجن جنونه، ويقتله شر قتلة في ليلة زفافه إليها.. كي تطارده، من بعد، تلك النظرة الهائلة التي غمرته بها شقيقته، ويوقن أنها لن تغفر له ما فعل، ولا يملك إلا أن يدفن رأسه كل ليلة في كومة من الكوكايين، لعله ينسى طيف صديقه الوفي الذي قتله، وزوجته التي نبذته، وأخته التي تخلت عنه في سخط واحتقار.

عطر امرأة

وفي عام ١٩٩٢ فاز آل باتشينو بجائزة الأوسكار لأفضل ممثل على دوره في فيلم «عطر امرأة»، وفيه يجسد شخصية كولونيل متقاعد أعمى يرعاه شاب على جانب كبير من البراءة، مقابل أجر سخي... وتحدث بينهما مفارقات ساخرة... فالشاب يتعلم منه، وهو الضرير، كيف يرى الأشياء على حقيقتها، والسيد المتقاعد يتلقى ما يمكن أن تقدمه له براءة خادمه من إقبال على الحياة بعد يأس، ولكنه لا ينتفع بشيء من ذلك.

توم كروز و «رجل المطر»

العودة إلى المسرح

بعد هذا الفيلم ترك آل باتشينو هوليوود ليستعيد عشقه القديم للمسرح، فعمل فيه ممثلا ومخرجا وكاتبا ومنتجا، وكانت أروع أعماله في تلك الفترة مسرحية «ريتشارد الخامس» التي اقتبسها من شكسبير.

محامي الشيطان

وعاد إلى السينما عام ١٩٩٥، ليمثل مع «روبرت دي نيرو» الفيلم الرائع «Heat»، ثم فيلم «محامي الشيطان»، وفيه يمثل دور (جون ملتون) صاحب الشركة الغامضة ذات الفروع المنتشرة في كل أرجاء العالم... ويعمل معه محام شاب، يقوم بدوره (كيفن لوماكس) لم يخسر قضية قط، ولم يكن همه إلا النجاح يجيئه عن أي طريق... حتى يكتشف أن سيده هو الشيطان بعينه... وأن عمره قد ذهب هدرا... يقول له جون ملتون في المشهد الأخير «إن النجاح يقودك مغمض العينين إلى حيث يشاء، ثم يلقي بك من عل إلى الحضيض، في لحظة واحدة صاعقة... وإياك أن تلقي اللوم على الشيطان، فإن الإنسان هو الذي يختار طريقه، ويختار شيطانه، ويخضع له... إن الإنسان هو وحده المسؤول عن أعماله، ولن يجديه الندم بعد فوات الأوان!».

أي مهنة هذه

يقول أحد النقاد في آل باتشينو «من الصعب أن تقدر عمره الحقيقي، فهو يروح ويجيء أمامك بحيوية ويسر وانطلاق، كأنما أوتي شبابا خالدا لا يعتريه ذبول... ومن الصعب كذلك أن تحدق مباشرة في عينيه العميقتين اللتين تفيضان قوة وإصرارا، حتى ليخيل إليك أنهما قادرتان على اختراقك والنظر من خلالك!».

ولا تحسبن أن آل باتشينو سعيد بما وصل إليه من مجد... كلا، إنه عندما يعاود النظر إلى مشواره الطويل يحس بكثير من القهر، وكثير من الإرهاق. يقول: «أي مهنة هذه التي تستنزف طاقة الإنسان، وتلتهم حياته الشخصية التهاما؟. من ذا الذي يتحدث عن بلوغ الكمال؟ ليس ثمة إلا التحمل والصبر والمعاناة!».

لقد بلغ المرتبة الرابعة بين أفضل مائة ممثل في تاريخ السينما الطويل، في استفتاء متخصص... كما حصد عددا كبيرا من الجوائز، وحقق ثراء هائلا يحسده عليه كثير من الناس... ولكن. ألا يسألون أنفسهم: ما الثمن الذي دفعه في مقابل ذلك كله، من جهده وعرقه وتجرده وإخلاصه؟

توم هانكس

من يصدق أن هذا النجم اللامع في سماء هوليوود، هو ذلك الطفل الذي عاش حياة قاسية مروعة، ينتقل من بلد إلى آخر، بصحبة أبيه الذي كان يعمل طباخا متجولا، يكسب قوته القليل بالجهد والعرق والدموع؟

ولد توم هانكس في كاليفورنيا عام ١٩٥٦، واكتشف موهبته الفنية مبكرا... ثم استقر في نيويورك، حيث شارك في عدة مسلسلات تلفزيونية، كان أهمها المسلسل الكوميدي «سبلاش»، ثم جاءته الشهرة تسعى في فيلم «فيلادلفيا» الذي نال عليه جائزة الأوسكار لأحسن ممثل عام ١٩٩٣... ويقوم فيه بدور محام شاب يصاب بالإيدز، وتطرده الشركة التي يعمل فيها، ويتجرع مرارة احتقار المجتمع له، وإعراضه عنه، حتى يموت.

فورست جامب

في عام ١٩٩٤ فاز توم هانكس بجائزة أوسكار ثانية على دوره في فيلم «فورست جامب»، وهو شاب ساذج بالغ الطيبة ينتصر بإرادة من حديد، على عاهة في ساقيه كانت تحول بينه وبين الحركة، فإذا هو في لحظة اضطرار يتحرر من تلك العاهة ويغدو من أسرع العدائين... وكان له من تجربته الصعبة تلك، معين من الإنسانية لا ينضب، أمده بالقدرة على العطاء والإيثار والتضحية من دون أن يرى لنفسه فضلا على أحد.

فيلمان آخران

وفي فيلم «أبوللو ١٣» تألق توم هانكس في دور قائد سفينة الفضاء، التي أعيدت إلى الأرض سالمة بعد تعطل بعض أجهزتها. وفي عام ١٩٩٨ قدم فيلم «إنقاذ الجندي ريان» من إخراج «ستيفن سبيلبرغ» مؤديا دور الكابتن جون ميلر الذي قاد وحدة عسكرية لإنقاذ أحد الجنود وإعادته إلى أمه، التي سبق أن فقدت ثلاثة من أبنائها خلال الحرب.

الميل الأخضر

في عام ١٩٩٩ ظهر له فيلم «الميل الأخضر» ويؤدي دور قائد سجن يضم مجموعة من المحكوم عليهم بالإعدام، وكان بينهم زنجي ضخم اسمه «جون كوفي» أدين في جريمة لم يرتكبها، ولكنه رضي بالحكم، مرحبا بالموت في براءة طفل يحتفظ ببكارة الفطرة، ويصنع الأعاجيب لخدمة الآخرين.

Cast Away

لقد احتل توم هانكس الدرجة السابعة عشرة بين أفضل مائة ممثل على امتداد تاريخ السينما. وقد علل النقاد نجاحه الكبير بدقته في اختيار أدواره التي يصر على أن تتصف بالعمق الإنساني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذي يرشحها للخلود. ولعل أعظم أدواره، حتى الآن، دوره الرائع في فيلم «Cast Away» الذي أنتج عام ٢٠٠٠، عن رجل أعمال مرموق هوت به الطائرة في لجة المحيط، لكنه نجا بأعجوبة، ليجد نفسه وحيدا في جزيرة صغيرة مقفرة... وكان عليه أن يتدبر أمر طعامه وشرابه وسلامته من أي مجهول يتربص به... وينجح في ذلك كله بعد طول معاناة، ويراوده الأمل في أن سفينة أو طائرة لا بد من أن تجيء لإنقاذه... ولكن عبثا، وتمر عليه أربع سنوات في معتزله ذاك إلى أن ينجح في صنع قارب أبحر به بعيدا وبمشقة بالغة، وأشرف على الغرق مرارا، حتى انتشلته سفينة في عرض المحيط.

وليس الفيلم، كما يبدو لأول وهلة، فيلم مغامرات يشبه قصة روبنسون كروزو مثلا، إنه رحلة في أعماق النفس البشرية، عندما تفيء إلى فطرتها تحت وطأة اضطرار، ثم تعود إلى عالم الناس، فإذا هي في غربة رهيبة تتقلب بين دهشة وألم. لقد استيقظت في نفس الرجل خلال مأساته كل مشاعره الإنسانية الدفينة، وأقبل على الحياة بكل اللهفة والأمل. فإذا لكل لحظة تأتيه ثقلها ومعناها وألقها وغايتها. ويعود إلى مدينته إنسانا آخر، ليفاجأ بأن الحياة لم تزل هناك في مواتها المألوف... ويجد أن خطيبته الوفية تزوجت ولم تحفظ له عهدا، بل لم تسع إلى لقائه بعد عودته... ويرى إلى زملائه القدامى - بعينيه الجديدتين - فإذا هم قطع صدئة في آلة ضخمة تدور بلا هدف... ويرى إلى المتع في كل مكان، وقد فقدت طعمها في مستنقع البطر والرتابة والأنانية والجحود... وتذكر كيف أشعل نارا في جزيرته النائية، بعد تجارب استغرقت أسابيع... وكم كان فرحه عارما بهذه النعمة الجزيلة التي مكنته من أن يطبخ طعامه، ويتقي خطر الوحوش التي تحيط به... ويتذكر دمية صنعها على شكل رجل اتخذه صديقا ومؤنسا، فهو يحاوره ويأنس إليه، فلما جرفت الريح الدمية بكاها بحسرة كاوية... وها هو ذا الآن يرى الناس الذين معه يتبادلون صخب الألفاظ، وقلوبهم جرداء دونما قطرة من حياة.. فأنى يكون بينه وبينهم لقاء؟.

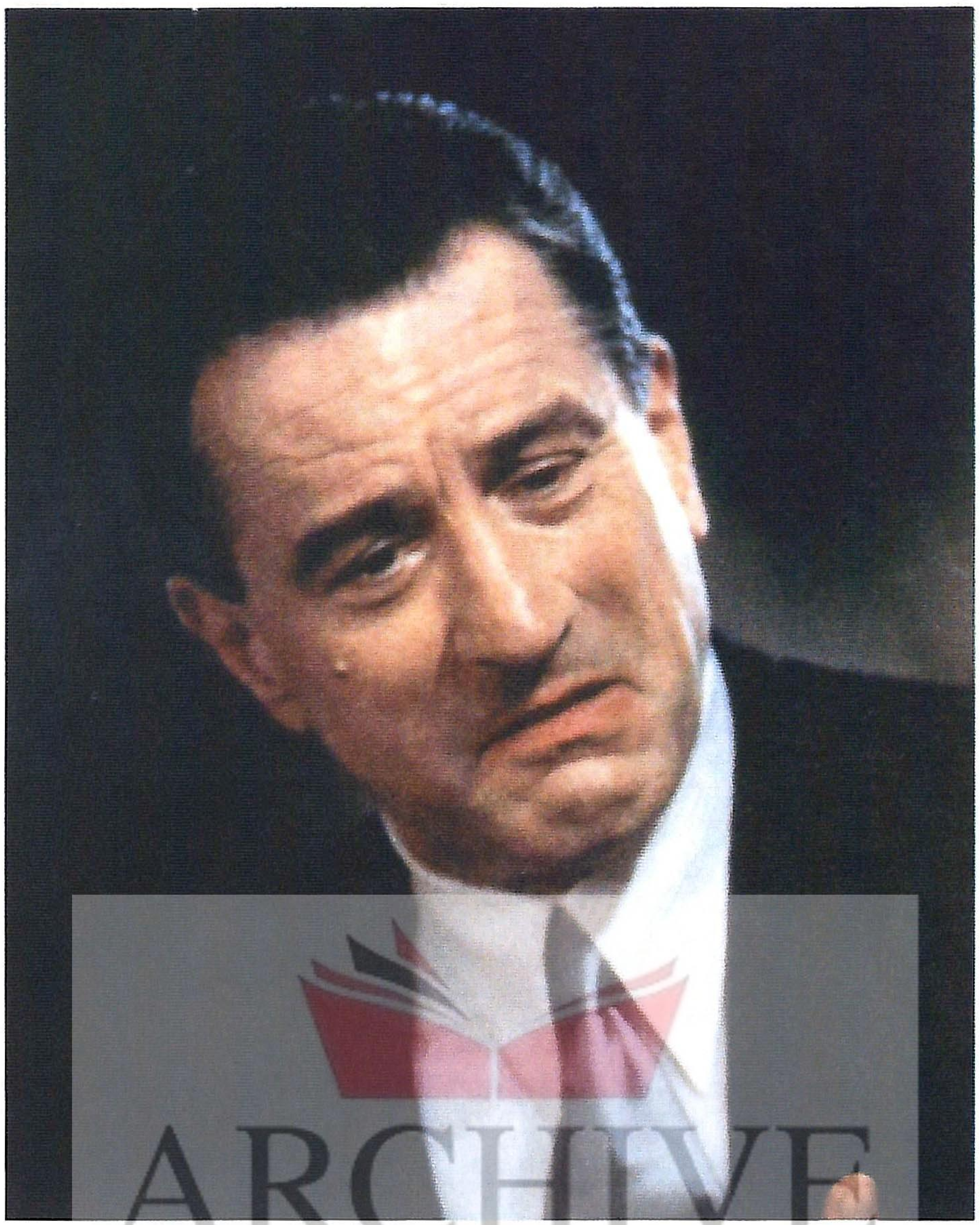
روبرت دي نيرو

هذا نجم آخر عاش طفولة شقية واكتنز من تجاربها ما جعله يتبوأ مكانة عالية بين كبار النجوم.

وولد روبرت دي نيرو في نيويورك سنة ١٩٤٣ لأبوين من أصل إيطالي يعملان في مجال الفن التشكيلي، ما لبثا أن انفصلا بعد أشهر قليلة من ولادته، مما ترك آثارا لا تمحى في مشاعره ومواقفه من الآخرين... فقد نشأ خجولا منطويا على نفسه، مولعا بالمطالعة المكثفة يتخذها بديلا عن الحياة الاجتماعية النشطة.. وظل ذلك شأنه بعد أن حقق شهرة واسعة، فهو يعزف عن الأحاديث الصحافية، ويضرب طوقا من الكتمان الشديد حول حياته الخاصة، معللا ذلك بقوله «إن الناس عندما يتحدثون عن أنفسهم لا يظهرون آراءهم ومشاعرهم الحقيقية، لكنهم يخفونها وراء سيل من الكلمات المنمقة الخادعة، وأنا لا أحب ذلك ولا أرضاه!». وهو لا يشاهد أفلامه بعد عرضها، ويقول «كلما حاولت أن أستعيد أيا منها استغرقت في نوم عميق!».

من المسرح إلى السينما

بدأ روبرت دي نيرو حياته الفنية في سن العاشرة، في فيلم «The wizard of Oz». وفي السادسة عشرة مثل دورا في فيلم «الدب» عن قصة الكاتب الروسي


روبرت دي نيرو وفيلم Heat

أنطون تشيكوف، ثم تلقى دروسا في التمثيل المسرحي بإشراف أستاذين معروفين هما «ستيلا أدلر» و«لي ستراسبورغ»، ومثل على مسارح برودواي أعواما عدة.. ثم عاد إلى السينما ومثل عدة أفلام من إخراج مارتن سكورسيز وبريان دي بالما، حتى جاءته الشهرة تسعى سنة ١٩٧٣، عندما قدم مع آل باتشينو الجزء الثاني من «العراب»، وأدى فيه دور (دون كورليون)، وهو الدور ذاته الذي مثله مارلون براندو في الجزء الأول، وكان ذلك تحديا كبيرا له نجح فيه بتفوق، ومنح عنه جائزة أوسكار لأفضل ممثل مساعد. وفي سنة ١٩٨٠ نال جائزة أوسكار ثانية لأحسن ممثل عن دوره في فيلم «Raging Bull» وكان دور ملاكم حقيقي اسمه «جيك لاموتا» الذي كان بطل العالم في الملاكمة، وتميز بشخصية شرسة لا سيما في صراعه المرير مع نفسه... ثم مثل فيلم «كازينو»، ثم أبدع في دور (لوسيفر) في فيلم «قلب الملاك»، وقال فيه المخرج آلان باركر «إن أجمل ما فيه أنه لا يشعر أحدا من العاملين معه بنجوميته، بل يتصرف كأي ممثل عادي يحب عمله، ويمنحه جهده كله، ويشيع بين زملائه جوا من الحيوية والإخلاص ... لكنه، في الوقت نفسه، يتعب أي مخرج يعمل معه لأنه يدقق كثيرا في تفاصيل دوره، ويحب دائما أن يضيف أفكارا جديدة».

ثلاثة أفلام

لعل أهم أعمال دي نيرو ثلاثة أفلام شهيرة هي «Awakenings» و«Heat» و«The Fan».

في الفيلم الأول «Awakenings» أدى دور شاب مصاب بالتهاب في الدماغ، يعالج في مستشفى يضم عددا من المصابين بهذا المرض، ويشرف على علاجهم طبيب مخلص متفان في أداء واجبه (روبن ويليامز) ويكون دي نيرو أول من يصحو من حالة الغيبوبة النفسية التي كانت تهيمن عليه. ويخرج من المستشفى، لكن المرض ما يلبث أن يعاوده، ويتبين أن العلاج الذي تلقاه لم يكن هو العلاج الناجع... ونجح دي نيرو في تصوير حالة الانسحاب المطلق من عالم الوعي ثم التأرجح المؤلم على الخيط الفاصل بين الحلم واليقظة.

أما في فيلم «Heat»، فقد أدى فيه دور مجرم محترف عريق من عتاة المجرمين، توفيت أمه في طفولته، واختفى أبوه من حياته ولم يجد من يرعاه، مما أثار حقده على المجتمع كله ... ولجأ إلى الجريمة وسيلة للانتقام، ومبررا وحيدا لمواصلة العيش ... ينظر في سخرية مرة إلى مدينة لوس أنجلوس - التي يحرص المخرج على إبرازها بين الحين والآخر في لقطات كبيرة مقربة - ويقول «في جزيرة فيجي تعيش طحالب زرقاء لامعة، تخرج من البحر مرة كل عام ... هذا ما يذكرني به منظر هذه المدينة العملاقة المتبرجة!».

ويلتقي غريمه قائد الشرطة آل باتشينو الذي يطارده، ليقبض عليه متلبسا بإحدى جرائمه فيقول له: لن أسمح لك بإعادتي إلى السجن! فيرد عليه: ولم لا تترك، إذن، ما أنت فيه وتعيش حياة عادية نظيفة؟. فيقول ساخرا: أي حياة تعني؟ حفلات الشواء ومشاهدة كرة السلة؟. يقول باتشينو: ألا ترى إلى ضحاياك يحدقون بك وهم ينزفون حتى الموت؟. فيقول: لست أرى إلا شيئا واحدا ... حلما واحدا يتكرر كل ليلة: أرى أنني أغوص في ماء لزج عميق وأغرق!.

وكان الشرطي كذلك، أيضا ... يكاد يغرق في مشكلاته مع زوجته ورؤسائه، لكنه كان قد جعل لنفسه شعارا: يجب أن أحافظ على قلقي كي يحملني دائما إلى حيث يجب أن أكون!

وتحدث المواجهة أخيرا، في مطاردة عند الظهيرة في زحام من الناس المرعوبين... وكان لا بد للمجرم الهارب من أن يقتل وقد وجد متلبسا، وكانت آخر كلماته لقاتله: أرأيت؟ لقد قلت لك لن تعيدني إلى السجن، وها قد تحررت منك أخيرا ولن تستطيع أن تصيبني بسوء!

أما في فيلم «The Fan» فقد مثل دي نيرو دور شاب معقد الشخصية إلى حد الانفجار... تطحنه مشكلات عدة مع زوجته التي انفصلت عنه وأبت عليه أن يتولى رعاية طفله الوحيد، ومع رئيسه في العمل الذي لا يفتأ يهدده بالطرد، ومع حلمه القديم في أن يكون لاعب بيسبول شهيرا... ولا يجد حلا لمشكلاته المتفاقمة إلا أن يعجب إلى حد الهوس بلاعب بيسبول محترف شهير اسمه «بوبي»... فهو يرافقه، بكل أعصابه، في الخفاء، ويحصي عليه حركاته وسكناته، حتى يبلغ به هذا الإعجاب مبلغا عجبا، إذ يقتل لإرضائه أحد منافسيه من دون علمه... لكن «بوبي» لا يلقي إليه بالا، مما يثير سخطه عليه، فيختطف ابنه، ويهدد بقتله إذا هو لم يقدم إليه كلمة الشكر المناسبة... وبعد أحداث مثيرة يتمكن رجال الشرطة من قتله وإنقاذ الطفل من قبضته... يموت وخيبة الأمل تعتصره. لقد كان كل ما ينشده أن يعترف شخص ما بوجوده وبحاجته إلى الأمن والحنان... وأن يرى لحياته معنى ولو يسيرا... وأن يجد ذلك في مجتمع قاس ممزق لا يعرف سبيلا إلى تعاطف أو رحمة!

الاستغراق في العمل

يتميز روبرت دي نيرو بحرصه الشديد على الاستعداد الدقيق لأداء كل دور من أدواره الصعبة المعقدة... لقد قضى، مثلا، أسابيع عدة، قبل أن يؤدي دوره في فيلم «سائق التاكسي»، بين أصحاب المهنة يتعلم منهم أدق خفاياها، ويسمع ويرى كيف يتكلمون فيما بينهم، وكيف يتعاملون مع زبائنهم... وعندما أسند إليه دوره في فيلم «العراب»، عاش أياما مع المتحدرين من أصل صقلي ليأخذ عنهم لكنتهم وأسلوب معيشتهم... وكذلك فعل في فيلمه الشهير «Raging Bull»، تعلم الملاكمة حتى برع فيها، وعرف طبيعة حياة الملاكمين وتصرفاتهم، وقد أصبح واحدا منهم... وخلال أحد أفلامه نجح في أن يزيد وزنه ستين باوندا في أيام معدودات، كي يواكب تدرج الشخصية التي يقوم بأدائها، من سن الشباب إلى سن الشيخوخة.

ذلك أهم ما يميزه: قدرته على أن يعيش الشخصية بشكل مذهل، فلا يخرج عن إطارها قيد أنملة... وهو يلخص ذلك كله بكلمة واحدة «لا تضع الوقت في الكلام عن المشهد الذي تؤديه، بل عجل بتنفيذه كما ينبغي، وانغمس بكليتك فيه!».

وبعد...

لقد استطاع هؤلاء الأربعة الكبار - ومعهم قلة من النجوم - أن يؤسسوا لعهد جديد في تاريخ السينما، يقوم على غياب الممثل وحضور الشخصية الدرامية بكل واقعيتها وتفاصيلها، فإذا المتلقي يعيش القصة لكي تكشف له أعماقه المنسية، وتجسد جوانب من حياته لم يكن يراها بهذا الوضوح، بعيدا عن الانبهار بممثل يسبقه اسمه اللامع، وتضفي عليه شهرته هالة من الزيف، فإذا القصة مسخرة لخدمته وليس العكس... كما أن طغيان تقنيات السينما وأدواتها على المضامين التي تؤديها يضمحل في هذا العهد الجديد، ليفسح المجال لسينما راشدة تعلي من شأن الإنسان وقضاياه الحقيقية، باعتباره الهدف الأخير للفنون جميعا... فلقد انبثقت منه في البدء، لكي تفيء إليه في نهاية المطاف ◆

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

قالت مارجريت تاتشر، رئيسة الوزراء البريطانية السابقة بعد رحيله «كان موهبة غير عادية». وقال السير بيتر هول «ليس كثيرا أن يقال إن لورانس أولفييه هو أعظم فنان مسرحي أنجبته البشرية على الإطلاق. لقد كان ممثلا عظيما. وكان مخرجا سينمائيا لامثيل له». لم يكتف هول بذلك، بل أضاف «إن عبقرية أولفييه شكلت نصف القرن الأخير. لقد تأثرت به المهنة كثيرا، ولولا بصماته على الفن المسرحي لكنا حتى الآن دون مسرح قومي. إنني فخور حقا ومحظوظ بأنني عشت عصره، وعملت معه». وعنه قال الممثل الشهير مايكل كين «كان أولفييه إنسانا متفردا، ولا يستطيع أحد أن يملأ مكانه. سوف أتذكره دائما واحدا من البشر المدهشين» أما تيري هاندس، المدير الفني لفرقة شكسبير الملكية في استراتفورد فلم يتوان في الإعلان وبصوت مسموع «كان اللورد أولفييه أعظم ممثلي هذا القرن. إن لم يكن في التاريخ كله».

الكويت - عماد النويري

لم ينافسه ممثل بريطاني آخر

لورانس أولفييه صفحات حافلة بالأدوار الصعبة

في الحادي عشر من يوليو ١٩٨٩ تناقلت وكالات الأنباء موت الممثل الكبير اللورد لورانس أولفييه، الذي لفظ أنفاسه الأخيرة في سلام بينما كان مستغرقا في نومه، محاطا بالأهل والأصدقاء، بعد مسيرة استغرقت ٨٢ عاما، استطاع خلالها وبجهد دؤوب، أن ينسج تاريخا فنيا، صفحاته حافلة بأدوار صعبة متنوعة، لعبها بمهارة وموهبة، سواء تلك التي قدمها من خلال أعمال كلاسيكية، أو أعمال معاصرة، ولم ينافسه في ذلك أي ممثل بريطاني آخر. هذا غير دوره الكبير والمؤثر في إدارة دفة المسرح القومي خلال مرحلة التأسيس الأولى.

خطوات وأساليب

ولد لورانس أولفييه في عام ١٩٠٧، بضاحية دور كنج في جنوب لندن لأسرة يعمل فيها الأب راعيا لإحدى الكنائس، وتلقى تعليمه الابتدائي والثانوي في مدرسة سان ادواردز بمدينة أكسفورد. وفي سن العاشرة لعب دور «بروتس» في رائعة شكسبير «يوليوس قيصر».

وحينذاك، كتبت الممثلة إلين تيري «الولد الصغير الذي لعب دور بروتس أصبح بالفعل ممثلا عظيما. وبعد خمس سنوات لعب أولفييه دور كاترين في (ترويض النمرة) وكتب دارلنجتون «لا أستطيع أن أتذكر أي ممثل آخر استطاع أن يلعب الدور بطريقة أفضل».

ومع الفرق المسرحية المدرسية وفرق المدن البريطانية المحلية، عمل أولفييه ولفتت موهبته انتباه منظمي العروض المسرحية في حي «الوست إند» عقب أدائه لدوري البطولة في مسرحيتي «نهاية الرحلة» و«لفتة رقيقة»، واستقر بعدها في لندن لصقل مواهبه في أحد معاهدها الأكاديمية. وفي عام ١٩٣٠، خاض أولفييه تجربته الأولى أمام كاميرات السينما في فيلم «حيل كثيرة» أمام الممثلة دورثي بويد ثم تزوج من الممثلة جيل أوزمزند التي أنجبت له ابنها الأول «سايمون» في عام ١٩٣٦، وبعدها انطلق يقدم عطاءه الفني في المسرح والسينما والتلفزيون طوال نصف قرن، قام خلاله بأداء البطولة في ١٢ مسرحية، و٥٨ فيلما.

لقد خطا أولفييه بفن الدراما خطوة واسعة إلى الأمام، حين تخطى الأسلوب الحماسي والنبرة العاطفية، في إلقاء المقاطع الشعرية من مسرحيات شكسبير. كان منافسو أولفييه يتكئون على نبرات أصواتهم، وهم يضخمون المفردات، ويمطون العبارات، بهدف بعث تيار الحماس لدى المشاهد، بينما كان أولفييه يخاطب جمهوره بإلقاء خال من نبرات التفخيم، إلا من نبرته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لورانس أولفييه موهبة غير عادية

الصادقة مع دوره. كان له قدرة باهرة على الإيحاء بحركات جسده وتعابير وجهه. ونبرات صوته، ودورات عينه. وكان في مقدوره مخاطبة جمهوره بنظراته فقط. النقاد اتهموه بأن تمثيله كان من أجل التأثير المسرحي، لا الصدق الفني. ورد لورنس «لكي يصبح المرء ممثلا عليه أن يوجد في داخله قوى متوحشة نافرة. أما إذا أراد أن يكون نجما فعليه أن يهتم بمظهره الخارجي أكثر، وأستطيع القول إنني قد فعلت ما أعتقد أنه الصحيح». أما ديفيد لين المخرج السينمائي الشهير فقد علق «في شبابي لم أكن أفهم سوى عشرة في المائة من شكسبير، لكن بعد مشاهدة أولفييه على المسرح أستطيع القول إنني أفهم الآن ٩٠ في المائة من أعماله».

صراع وجوائز

عندما التقطت هوليوود أولفييه من على أحد مسارح بردواي ذات يوم، لم يكن لديها تصور واضح عما هي صانعة بهذا الفتى اليافع والموهوب. ولم يكن لديها ثقة إذا كان في استطاعته أن يصبح نجما هوليوديا أم لا. وفي بداية ظهوره على الشاشة رفضت جريتا جاربو أن يمثل دور البطولة أمامها في فيلم «الملكة كرستينا» باعتبار أنه ذو مشاعر جامدة ولا يملك من الدفء الكثير، لكنه، وبعد بزوغ نجمه على مدار رحلة فنه الطويلة، استطاع أن يجعل الذين ارتابوا في مقدرته وموهبته ذات يوم، أن يمنحوه جائزتي أوسكار، هذا غير ترشيحه للحصول على سبع جوائز أوسكارية أخرى، حتى جاء الوقت الذي يتصارع فيه الكثيرون سواء في بريطانيا أو في هوليوود للحصول على موافقة أولفييه لأداء دور صغير في إحدى مسرحياته، أو أحد أفلامه.

روح شكسبير

عندما أخرج لورانس أولفييه فيلمه «هنري الخامس» ١٩٤٤، دارت بين النقاد معارك كبيرة. وسرعان ما تطورت حتى أصبحت ثورة فكرية، تمثل مفاهيم جديدة تجاه المسرحيات المصورة سينمائيا. كان «هنري الخامس» أول محاولة جادة لتقديم دراميات شكسبير على الشاشة. فقد استطاع أن يجمع في هذا الفيلم بذكاء نادر بين وسائل المسرح والسينما، واستطاع كما يقول الناقد السينمائي «أندريه بازان» في كتابه «ما السينما» أن «يحل مشكلة الواقعية السينمائية وتناقضها مع العرف والتقليد المسرحي. فالفيلم يبدأ «ترافلينج» الغرض منه هو أن يلقي بالجمهور في جو المسرح. فناء فندق في عصر «اليزابيث» المسرحي. ومن خلال هذه البداية لا يدعي المخرج أنه يريد أن يجعلنا ننسى التقليد المسرحي... إن الخطة الجمالية التي سار عليها لورانس كانت تهدف إلى خلق العمل السينمائي من التقاليد المسرحية. كان أولفييه يفهم روح شكسبير كل الفهم. وقد كشف عن مزاجه وميوله سواء المسرحية أو السينمائية.

في «هنري الخامس» و«هاملت» ١٩٤٨ و«ريتشارد الثالث» ١٩٥٥، و«عطيل» ١٩٦٥، بدأ أولفييه إخراج «هاملت» سينمائيا وهو مدرك صعوبة هذه التجربة كل الإدراك. فهي مسرحية كانت وما زالت من أعقد ما كتب شكسبير، لاعتمادها كليا على الحركة النفسية الداخلية، التي تستطيع السينما أن تعكس أبعادها بصورة أكثر فعالية من المسرح، ولكن الشيء المؤكد أن طغيان الشعر على عمل سينمائي يفقده الكثير من حيويته، وهذا ما أصاب فيلم «هاملت» عندما أخرجه أولفييه.

لقد كانت نقطة ضعف «هاملت» تكمن في الاعتماد على أشعار شكسبير، بحيث كاد شعره يصرف المتفرج عن طبيعة الأحداث الدرامية، التي برع في تجسيدها أولفييه، وهذا العيب كان مسؤولا إلى حد بعيد عن عدم تكامل عدد كبير من الأفلام الناطقة بالإنجليزية، المأخوذة عن نصوص شكسبير، ولكن إذا حاولنا أن نتناول بالتحليل طريقة أولفييه في إخراج «هاملت» فسنجد ملامح عديدة تدفع فيلم «هاملت» على رغم كل شيء إلى مقدمة الأفلام الشكسبيرية، ونستطيع تلخيص هذه الملامح في نقاط ثلاث:

- تحويل المشاهد التي كان شكسبير يجريها خارج خشبة المسرح، ويحكي حوادثها للمتفرجين، إلى صور سينمائية مثل مشهد غرق أوفيليا.

- اللجوء إلى التبسيط في المناظر والديكور، والتركيز على الأحداث الرئيسية لإعطاء الإحساس بمعاناة هاملت.

- اتخاذ التفسير الفرويدي اتجاها لتحليل مأساة هاملت. ونتيجة لهذا التحليل اضطر أولفييه إلى التركيز على العلاقة بين «هاملت» وأمه، والاستغناء عن بعض الحوادث الثانوية وبعض الشخصيات المناظرة لهاملت، أمثال روزنكر افتس أحد رجال الحاشية في القصر الملكي، وفورتنراس، الذي يأمر جنوده - في النص الأصلي - بتكريم جثمان هاملت، وبعد النجاح الضخم الذي حققه فيلم «هاملت» حصد عنه أولفييه جائزتي أوسكار عن أفضل إخراج وأفضل تمثيل.

مفاهيم عصرية

إن علاقة أولفييه بالأفلام الشكسبيرية مستمدة من ثقافته الناضجة، والإدراك السليم للخبرة، والفهم الصحيح لمعنى التجربة الغنية. وهو ما يبدو في فيلم «ريتشارد الثالث»، الذي جسد فيه أولفييه شخصية «دوق جلوستر». وقد استطاع هذا الفيلم أن يمزج الخيال بالواقع، ولعب شخصية جلوستر بإجادة وحساسية نادرة.

ومع بداية ١٩٦٧، بدأ المسرح القومي الإنجليزي ينتج أفلاما مأخوذة من عروضه المسرحية الناضجة، ويلتزم التزاما كاملا بأبعاد الإخراج المسرحي. ومن هذه العروض «عطيل» التي أخرجها على المسرح (١٩٦٣ - ١٩٦٤)، ولعب بطولتها وأعدها للتصوير السينمائي لورانس أولفييه بالاشتراك مع ستيورات بورج.

عن طريق والده اكتسب أولفييه الأسلوب واللغة المصقولة. ومن أمه التي ماتت وهو في الثالثة عشرة، اكتسب ذلك الحس المرهف بالحياة، الذي تغلفه مشاعر الخضوع والسكينة، وكان أولفييه قادرا على مزج الليونة والخشونة، الصلابة والضعف، الكلاسيكية والرومانسية، في أدائه التمثيلي، لذا لم يكن غريبا أن تكون سكناته صارخة وصراخه هو الصمت والخشوع.

وسواء اتفقنا أو اختلفنا مع كلمات المديح والمبالغة التي قيلت وتناثرت بعد رحيله، فإن أولفييه نوع من الممثلين الذين ولدوا ليمثلوا حتى الموت، وبرحيله تنطوي صفحة مؤثرة وفاعلة من صفحات فن التمثيل العالمي المعاصر

روافد التجريب المسرحي العربي

«الحلقة» و«البساط».. أشكال ما قبل مسرحية في المغرب

إذا كان أهل المسرح في الغرب يعودون في توثيق تراث مسرحهم إلى جهود اليونان، ثم يطوفون بها في ثنايا التاريخ حتى يصلوا بها إلى شكسبير وموليير وغيرهما؛ فإننا في المغرب نعود إلى «عبيدات الرما» و«الحلقة» و«البساط» و«سلطان الطلبة» و«سيدي الكتفي»... وهذه الأشكال التعبيرية ذات ارتباط وثيق الصلة بالتراث الشعبي، باعتباره خزانا لتجارب الشعب بمختلف طبقاته، وخصوصا الطبقات الفقيرة والمتوسطة. وهي لذلك، معين لا ينضب للتعبير عن العواطف والآمال والآلام التي يعانيها المرء لكسب قوته اليومي؛ كما أنها مصدر لتقديم أشكال من الفرجة والفكاهة والسخرية والهجاء والإقذاع، بكيفية تجعل من هذه الأشكال التعبيرية ما قبل مسرحية خليقة بكل اهتمام وجديرة بالدراسة والتمحيص.

د. عبدالله أحمد بن عتو - المغرب

رقصة أحواش

ربما لا جدال في أن المسرح هو «مستودع الفنون التعبيرية عند الإنسان، والحلقة المهمة والحساسة التي تتوسط عقدها على مدار التاريخ، وتستقطب أو تختزل كل إنجازاتها ومظاهرها المتنوعة». ومن هنا فعلاقة المسرح المغربي بكل الطقوس التراثية، تجعله في مقدمة المسارح العربية التي وظفت عنصر التراث، باعتباره عنصرا شديد الفعالية في تحديد و«تجديد» البدايات الأولى.

عبيدات الرما: شكل تعبيري تراثي، ظهر في المغرب منذ القرن السادس عشر، مع فترة حكم مؤسس الدولة العلوية السلطان المولى رشيد. وكان من يقدم هذا الشكل التعبيري ينشط الحفلات الموسمية في القبائل والبوادي، التي كانت احتفالاتها الموسمية تدوم أياما طويلة، كلها فرجة وتسلية. أما «الديكور» المعتمد عندهم في ذلك، فيتمثل في أثواب ملونة بألوان «ساخنة» وقلنسوات مزركشة ومزينة ببعض أنماط الصدف والحلزون... كما أن «عبيدات الرما» كانوا يؤدون بعض الأدوار التنكرية خلال عروضهم، ولذلك كانوا يلبسون لباسا يتدلى من خلفه ذنب الثعلب، أو الذئب أو الخروف أو الماعز، بحسب طبيعة أو نوع الحيوان الموجود في هذه المنطقة أو تلك؛ فيتماهى هذا الشكل التعبيري في المناطق الجبلية الشمالية، مع ما يسمى «باجلود»، حيث لباس التنكر هو «هيدورة» ذبيحة يوم عيد الأضحى وقرناها أحيانا، على أن الشكل الفرجوي هنا لا يعتمد على نص محدد، كما لا يقف عند فضاء معين، بل إن حدوده الأساس الناس والمناسبة؛ وموضوعه الدعابة والحكايات المضحكة والملغزة... حيث يتداخل الكلام التلقائي مع الغناء والرقص والتصفيق والعزف على بعض الآلات الإيقاعية التقليدية البسيطة. ونحن نعتبر هذا اللون التعبيري «ما قبل مسرحي»، لأنه يتوافر على الشخوص والحوار والملابس والديكور والموسيقى والزمان والمكان...

سلطان الطلبة: يعود تاريخ نشأة هذا اللون التعبيري إلى عهد واحد من مؤسسي الدولة العلوية السلطان المولى رشيد المذكور سابقا، على الأرجح. والأصل فيه احتفال سنوي كان يحييه طلاب مدينة فاس، وكانوا في الغالب من مختلف حواضر المغرب وبواديه. كما أن بعض المصادر التاريخية التي عنيت بالموضوع، تعزو هذا الاحتفال إلى الدور الذي لعبه أولئك الطلبة في مؤازرة المولى رشيد ضد أخيه المولى محمد؛ حيث كافأهم بتنظيم نزهة ربيعية على ضفاف وادي فاس، حوالى ١٦٦٦م. ومن هنا انحدرت تسمية «سلطان الطلبة»، وأصبح الاحتفال تقليدا سنويا؛ أضحى طلاب فاس وجامع القرويين على الخصوص، «يعيشون في ربيع كل سنة أسبوعا كاملا من المرح في نطاق مملكة صغيرة يرأسها سلطان يافع». على أن روايات أخرى تسرد على ألسنة الرواة وبعض المؤرخين، لا تنزع عن هذا اللون التعبيري الارتجالي صبغة ارتباطه بالظروف السياسية العامة للبلد؛ وترى «أن الأصل فيه يعود إلى دور السلطان الرشيد في القضاء على يهودي يدعى «ابن مشعل»، قهر الناس بجبروته في مناطق تازة وفاس، وبلغ الأمر به أن طالب أهل فاس بفتاة عذراء كل سنة، يضمها إلى حريمه. ولما كان هذا السلطان يافعا ووسيما، تشفعت واستنجدت به امرأة من شريفات فاس، أوشكت أن تسلم ابنتها لليهودي. فتنكر السلطان الشاب في زي الفتاة العذراء، وسار لليهودي في الموكب الذي كان يعد لتلك المناسبة بكل ما يتطلبه من هيبة وعظمة تليقان بذوي النفوذ. وانتهى الأمر بالانتقام للشرف والشرفاء من يهودي لا يراعي إلا ولا ذمة.

وعموما فالاحتفال حين أضحى تقليدا متبعا، فقد أسست له لجان تسهر على أدوارهم، لدرجة أن «الإيهام» المتولد عن هذا اللون التعبيري، كان يعد شاملا يوازي شمولية التظاهرة نفسها؛ نظرا إلى ما تحتويه من فنون التشخيص والحكي والإلقاء الشعري وإلقاء الغناء الشعبي، بشعر «الملحون» خاصة.

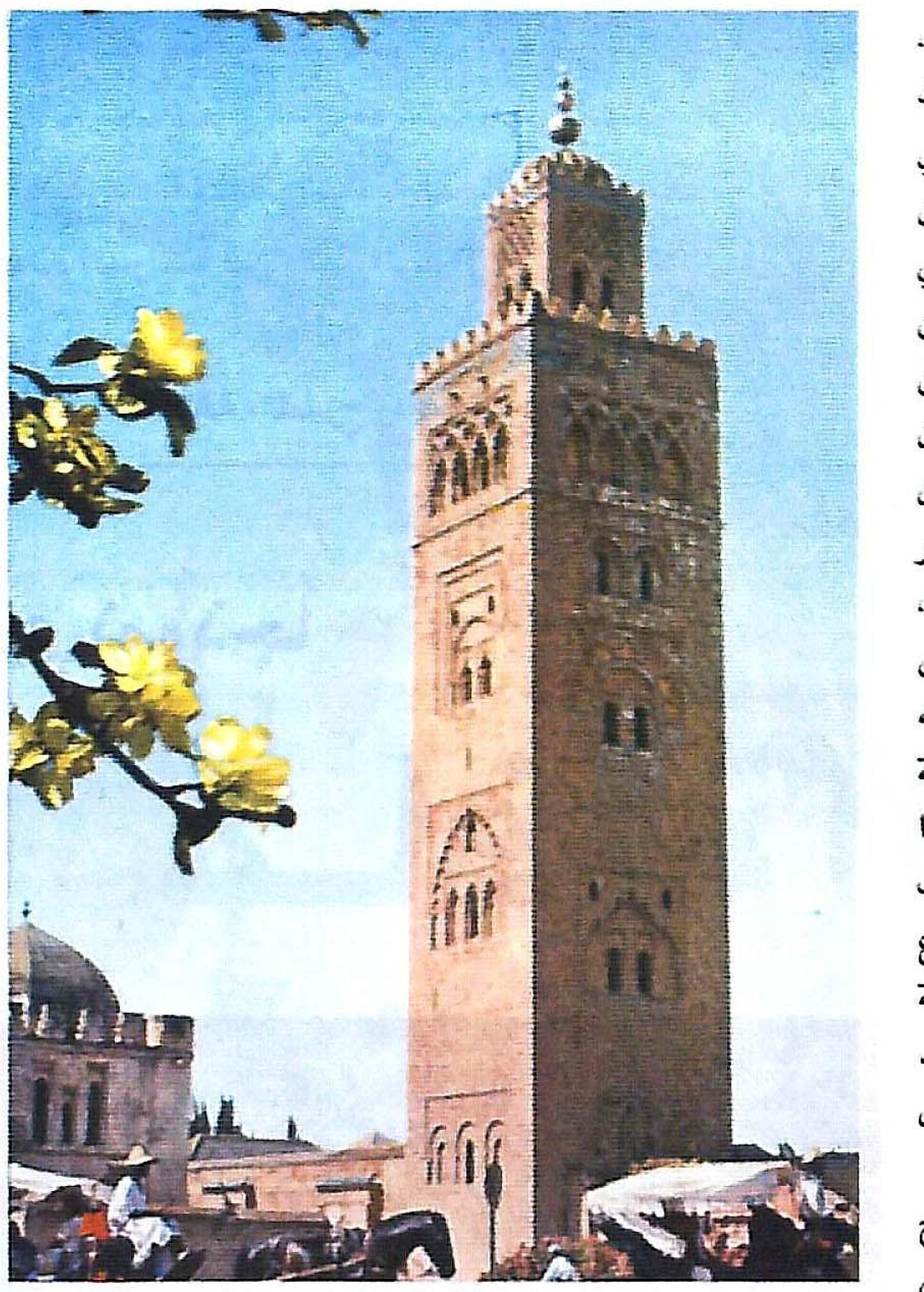
البساط: يرتبط الحديث عن «مسرح» البساط بإطار عام كان يحدد المجال الذي نشط فيه البساط؛ وهو «فن الراوي» كشكل تعبيري ارتبط بالذاكرة الثقافية العربية القديمة، ومن ضمنها الثقافة الشعبية في المغرب، كما يرتبط في الآن نفسه بأفق التفكير في هذه الثقافة، من حيث هي تعبيرات موروثة انتقلت عبر التاريخ الثقافي، واتخذت سمات عدة يمكن أن تتخذ الآن في الحياة العامة شكل فنون و/أو ممارسات فنية، من ذلك هذا الشكل المسمى «البساط» كواحد من أقدم الأشكال ما قبل مسرحية في المغرب. وهذا أيضا يندرج ضمن التمثيل الارتجالي، الذي يزدهر وينشط في الأعياد والمناسبات، ذات الطابع الشعبي مثل عاشوراء. فهي بحق الإطار الذي تنشط فيه الفئات الشعبية، وتنفس فيه عن كربها. ويمكن القول إن التمثيل في «البساط» كانت موضوعاته تنهض على الهزل والسخرية وتعرية مساوئ المجتمع. وهو بهذا الشكل يعتبر وسيلة تعبيرية يستطيع الشعب بها أن يمارس النقد، والنقد اللاذع، في حق المجتمع بمفهومه الواسع. وهو لذلك فن إعلان الإدانة بكل تفاصيلها، صراحة وضمنا. وحسبه من ذلك، أنه فن

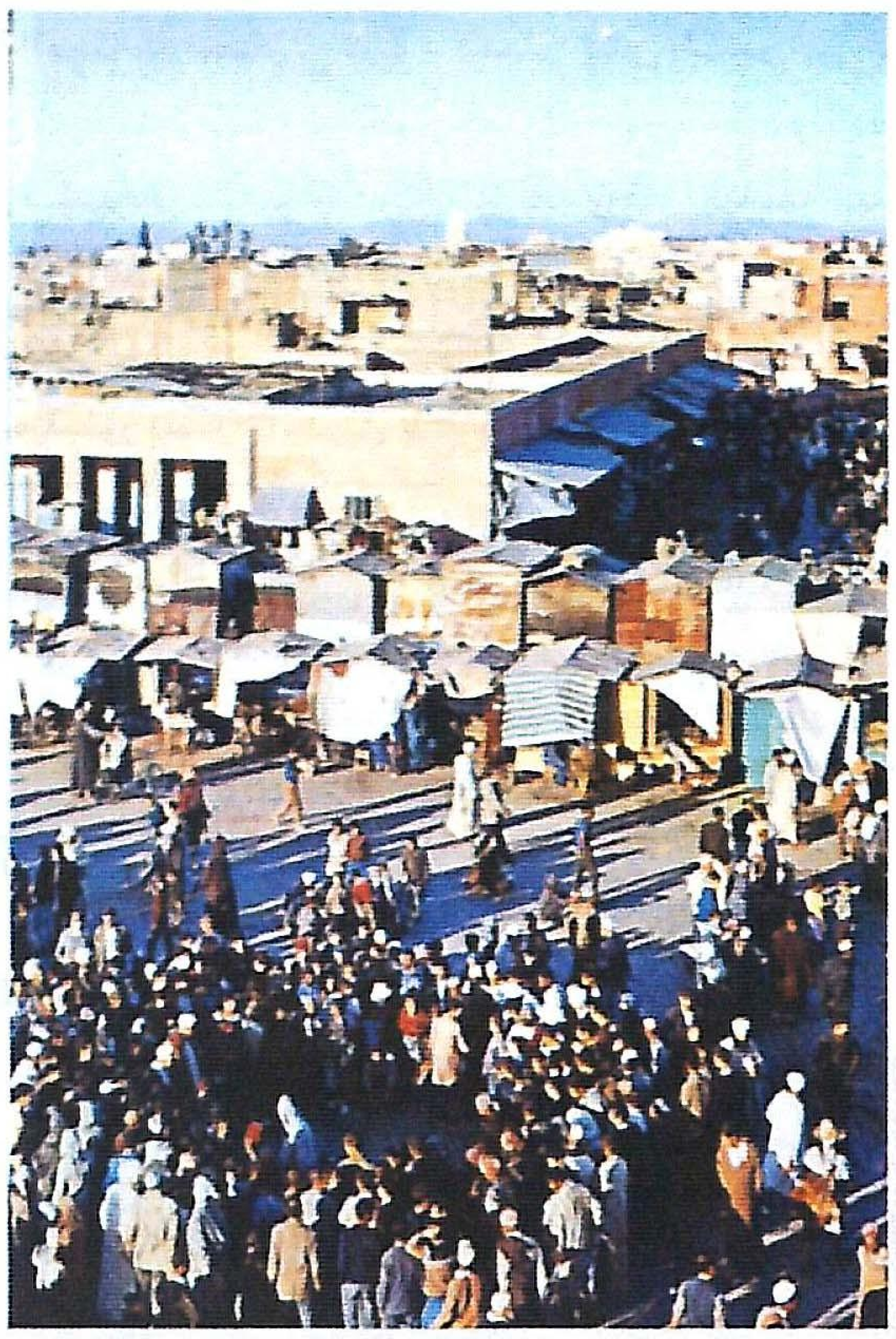
> من الطريف، أن عروض «البساط» غالبا ما كانت تسفر عن نتائج اجتماعية ملحوظة، حيث يقوم السلطان برفع الظلم عن الرعية في هذه المنطقة أو تلك، فيعزل قاضيا أو واليا أو حاكما

الشعب والطبقات المسحوقة فيه. خاصة أنه يرتبط بالتسلية والبسط والمزاح وتعرية حجب الاحتشام التي تغلف وتقمع وتكبت الكثير من المظاهر والعادات والتقاليد في المجتمع. ويرى مؤرخو الفن المسرحي في المغرب أن هذا الفن عريق جدا، إذ يعود إلى القرن الثامن عشر الميلادي، وذلك حين ألقي أحد عروضها في قصر السلطان محمد بن عبدالله، لتنتقل مظاهره الفرجوية إلى المنازل والساحات العمومية. كما أنه تفرع من الزمن إلى أشكال فرجوية عدة، اتخذت طابعا دينيا أو أدبيا واجتماعيا، عند أهل الحرف و«الحنطات» التقليدية، كقطاع تعشش فيه الثقافة الشعبية العميقة، تربى في حضنها العديد من ذوي الكفاءات الفنية في كل المجالات.

على أن ما يجمع المسرح بالبساط هو توفر هذا الأخير على ديكور ومناظر يوظفها أثناء عروضه. وقد وصف أحد المهتمين هذه العروض قائلا «إنها بيوت مضاءة مصنوعة من الخشب المطلي بالصبغ ومن الورق المخرم بالدانتيلا ذات الألوان المتعددة».

وأضاف: «إن كل ذلك كان من إنتاج الصانع المغربي وحذقه الذي يتجاوز ما كان يصنعه آنذاك حرفيو البندقية في إيطاليا (حسن بحراوي: المسرح المغربي، البحث في الأصول السوسيوثقافية)، إضافة إلى تلك العصي والعكاكيز والطرابيش التي كانت تشكل عناصر الديكور اللازم لأي عرض «بساطي». ومن الطبيعي، وهو الفن الشعبي بامتياز، أن ينخرط زمن الاحتلال الفرنسي والإسباني للمغرب، في نضالات المجتمع ضد العبودية والظلم والاستعمار؛ من خلال مناهضة العديد من أشكال التخلف، التي اتسمت بها بعض الطرق الدينية والطوائف الشعبية المتسترة تحت لواء الدين والمتواطئة مع المعمرين، وكانت ظاهرة فرجوية مدعومة طبعا من لدن الاتجاه السلفي الحديث في البلاد، والذي سيكون له دور في تطوير هذا الشكل التعبيري في ما بعد إلى ما يسمى «سيدي الكتفي» في بعض مناطق المغرب. وإذا تأملنا في طبيعة العروض التي كانت تقدم تحت هذا اللون التعبيري الشعبي، أمكن القول إن فرجة البساط، لم تكن ذات وظائف جمالية صرف، ولا كانت تتغيا الإضحاك وتزجية الوقت الثالث للمواطن فقط، بل إنها كانت إطارا انتقاديا في الأساس، يتيح للشعب فرصة التعبير عن التظلمات. ومن الطريف اللافت للنظر هنا، أن عروض البساط غالبا ما كانت تسفر عن نتائج اجتماعية


جامع الفنا بمراكش


الحلقة التي يشكلها الجمهور أثناء العرض

ملحوظة، حيث يقوم السلطان برفع الظلم عن الرعية في هذه المنطقة أو تلك، فيعزل قاضيا أو واليا أو حاكما. ومن هنا فقد عرف ذروة ازدهاره في عصر السلطان المولى عبدالعزيز (١٨٩٥/ ١٩٠٤)، قبل أن ينخرط في سلك الحركة الوطنية كما أسلفنا. طبعا لا يغيب عنا، في هذا السياق، أن من معوقات استمرار هذا الفن في أداء الأدوار المنوطة به؛ ما اتسم به من فحش وسفاهة وتعنت وصلافة، منذ العشرينيات من القرن الماضي، مما شجع فئة من علماء وصلحاء من أهل فاس، على مناشدة المرحوم محمد الخامس بمنع عروض السفهاء والمنحرفين عن الأهداف السامية لفن «البساط». ومما نأسف له بالفعل، هو افتقارنا إلى نصوص هذا الفن في شكله الرائع، شكل البدايات الأولى، وهو الأمر الذي يعود إلى أسباب عدة، ربما يقف في مقدمتها دور الثقافة العالمة والرسمية الذي كان مزاحما من دون شك للثقافة الشعبية. ويبدو لي أن تحليل هذا الموضوع يحتاج إلى مداخلة خاصة؛ نتطرق فيها إلى طبيعة الثقافة الشعبية و«أمية» أهل البساط، وانتمائهم الطبقي، وتحايل أهل الثقافة العالمة على الثقافة الشعبية وامتصاصها لمكوناتها والكثير من خصائصها.

الحلقة: في كثير من الأحيان، يبدو الحديث عن الأشكال الماقبل مسرحية في الوطن العربي، ومنه المغرب، مرتبطا بالحديث عن ظهور المسرح قبل مارون النقاش... خصوصا إذا علمنا أن المسرح بالشكل الأوروبي أو بالشكل العربي «المتأورب» إنما كان إبان الحماية الفرنسية. وهنا يصح الحديث عن الأشكال الماقبل مسرحية، باعتبارها التربة الخصبة لانتشار غيره من الأشكال التعبيرية الأخرى. ومن قبيل ما نحن بصدده، «الحلقة».

والحلقة اسم على مسمى: فضاء للفرجة يتخذ شكلا دائريا، يشكل الدائرة الجمهور المحيط بمقدم العروض، الذي قد يكون أكثر من فرد واحد، يتوسط/ يتوسطون الحلقة خلال العرض. والحلقة أنواع عدة، بحسب الأغراض الفرجوية المتوخاة منها. يتعلق الأمر بالفرجة المحضة، أو بسرد شعبي للسيرة النبوية، أو «التشوف» ولعب دور العرافة وجلب السعد والحظ، واكتناه المجهول الخاص بالسحر، وممارسات أخرى تلعب الحلقة بشكلها الهندسي دورا رئيسيا في تحديد وظائفها. كما أنها، من هذه الناحية، أصبحت موضعا مهما في برامج زيارات السياح الأجانب، فالحلقة تقدم لهم كمكان دائم لفرجة لا تنقطع. ومعناه أن الحلقة فضاء مفتوح، لأنه في العادة، ساحة عمومية غير مسيجة ولا مسورة. والحلقة ليست خاصة بالمدن دون القرى، بل إن هذه الفضاءات هي التي تصنع للحلقة عمقها الفني، المرتبط بكل الوظائف التي تؤديها، اجتماعيا وفنيا وأخلاقيا.

وللحلقة موضوعات تقدمها بشكل مركزي في عروضها، بغرض الفرجة والإدهاش والإثارة وغير ذلك. خصوصا أنها تعتمد على الأدوار البهلوانية والمهارات السحرية، والقدرة على الحكي والسرد القصصي المتنوع، سواء تعلق بالإنسان أو بالحيوان، بالإنس أو بالجن. هكذا في تداخل ومزج بين التاريخي والعجائبي والخارق، والكذب والصواب، والديني والدنيوي، التاريخي والكرامي... إلخ. وبهذا الشكل، نعتبر أن «الحلقة» تقدم شكلا فرجويا تتداخل فيه كل الأشكال الخطابية؛ نظرا لتداخل كل الأزمنة في فضاء واقعي واحد. ويسجل التاريخ الاجتماعي أسماء العديد من «الحلايقية» (الحلايقي= صاحب حلقة) مثل جحجوح، وولد حليمة العويرة، وحديدان، وبريكدم، والسَّاط، وبقشيش، وزاغيتو، وغيرهم كثير... وعلى هذا الأساس، أحصى الباحث حسن بحراوي للحلقة أنواعا عدة، مثل حلقة المسيَّح، التي تقدم النموذج البدوي والرعوي في البيئة المغربية. وتنهض عروضها على النقد الاجتماعي بما يتطلبه المقام من سخرية وتهكم لاذعين. وكذلك حلقة المرويات التراثية، وحلقات الإنشاد والتغني بالطقاطيق الشعبية الشجية والخفيفة، وتتناول عدة «عيطات مرساوية» وسراريب ومواويل، تصاحبها معزوفات بـ «الكمنجة» وبعض الآلات الإيقاعية، مثل «التعريجة» و«البندير» و«الوتار».

ومن الناحية العملية، لا تتقيد الحلقة في العرض بزمن معلوم، تبدأ معه وتنتهي به، بل العادة الاجتماعية وإكراهات الوقت، اقتضت أن تكون «الحلقة» مساء كل يوم؛ في المدن العريقة بالمغرب؛ كمراكش وفاس وسلا والقصر الكبير ومكناس وتطوان... وذلك في أماكن معلومة تخصص لها، أو أنها تكون وسط سوق أسبوعية في أطراف المدن والبوادي. ومن الملائم في هذا السياق أن نوافق الباحث حسن بحراوي، في إقصاء الكثير من المظاهر التي تختلط بالحلقة وتستغل إمكاناتها الأساسية مثل الجمهور والفضاء. ويدخل في هذا الإطار كل من يجمع الناس لابتزاز نقودهم، كحلقات بيع الأعشاب والحلقات المروجة لفكرة التداوي بالسحر الحلال، وغير ذلك.

وأخيرا فالمجال لا يتسع للحديث عن كل الفنون التعبيرية والفنية في المغرب، فهذا البلد ككل بلدان الوطن العربي، يعج بالفنون والألوان التعبيرية الشعبية، العميقة الجذور والتقاليد؛ وذات امتدادات في الدلالة والقصد والترميز والإيحاء، وكانت المعادل الموضوعي لمسرح تلك الأزمنة. غير أنها انتهت إلى المصير الذي انتهى إليه جزء مهم من التراث العربي برمته: النسيان والإهمال، حتى أن العديد من أطراف المجتمع الصاعد لا يعرف الكثير عن هذه الأشكال القليلة التي تحدثنا عنها. وآية ذلك أن الفنون البسيطة، على عمقها وقدرتها الهائلة على الإبلاغ والتبليغ فقد توارت خلف الهجمة الشرسة التي قادتها الحداثة في الماضي القريب، والعولمة الآن، اللتان عصفتا بكثير من الأشياء التي كانت تؤثث الفضاء الجمالي للأجيال السابقة. وهو فعل قد يكون مبررا. أما نحن فاقتناعنا واضح بأن «لكل زمن رجاله»، إذن لكل زمن حكاياته ووسائله التعبيرية الفنية الملائمة ◆

"للحلقة موضوعات تقدمها بشكل مركزي في عروضها، بغرض الفرجة والإدهاش والإثارة وغير ذلك. خصوصا أنها تعتمد على الأدوار البهلوانية والمهارات السحرية، والقدرة على الحكي والسرد القصصي المتنوع، سواء تعلق بالإنسان أو بالحيوان، بالإنس أو بالجن"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«ثقافة العولمة».. مصطلح بات مسيطرا على الكثير من الكتابات والدراسات منذ سنوات. البعض يرى فيه تلخيصا لما يمر به العالم الآن من تغيرات تصب في بحر وحيد لا مهرب منه، والبعض الآخر يتصدى له بروح مقاومة، باعتباره تلخيصا لعمليات من الغزو الفكري والثقافي تستهدف تشويه «الذات» العربية وربما إفناءها لمصلحة قيم اجتماعية وثقافية بديلة تحقق مصلحة «الآخر» الغربي!

أيا ما كان الأمر، فإن المصطلح فرض نفسه.. وها هو يُطرح من خلال هذه الدراسة في إطار السؤال الأكبر والأشمل حول خصوصية المسرح العربي بين الحقيقة والوهم!

وهي محاولة لفهم تطور المسرح العربي - عبر النموذج المصري - في إطار هذه العلاقة «المسرح والعولمة».

د. نسرين البغدادي - مصر

المسرح المصري نموذجاً

المسرح العربي وثقافة العولمة

مشهد من مسرحية «منمنمات تاريخية»

اشتد الجدل بين المفكرين والباحثين حول ماهية مفهوم العولمة الذي ساد منذ العقدين الأخيرين من القرن العشرين، فلقد باتت العولمة حقيقة واقعة ولها مظاهرها المتعددة التي تجلت في السموات المفتوحة والحركة السريعة لرؤوس الأموال والعمالة والأفكار: فهي تقارب واتصال اكتسبته العلاقات الاجتماعية على مستوى العالم. وهذا ما يؤكده «أنتوني جيدنز» من أن العولمة هي تكثيف للعلاقات الاجتماعية على مستوى العالم، حيث ترتبط المواقع بعضها مع بعض، وتتأثر الأحداث المحلية بكل ما يقع في أرجاء الكرة الأرضية.

ويثور النقاش حول مدى وضوح العولمة من المنطلق الاقتصادي والثقافي، حيث يرى البعض أن العولمة الاقتصادية تبدو مكتملة وأوشك العالم أن يكون معولما عولمة اقتصادية كاملة، حيث إنها محصلة لتاريخ طويل من التطورات الاقتصادية والتجارية والمالية التي تسارعت خلال عقدي السبعينيات والثمانينيات، إلا أنه في المقابل يرى البعض أيضا أن العولمة الثقافية لم تكن بالوضوح نفسه لأنها ظاهرة جديدة وتمر بمراحلها التأسيسية ولم تبرز كحقيقة إلا خلال عقد التسعينيات؛ لأن العالم ليس موحدا ثقافيا كما هو موحد تجاريا وماليا. إلا أن للعولمة تداعيات وتجليات على مستوى القيم الثقافية، من منطلق أن المفاهيم والقيم التي أصبحت سائدة على سطح الحياة الاقتصادية، بسبب التأثيرات الراهنة للعولمة من الطبيعي أن تؤثر في القيم الثقافية. ويحتدم الجدل حول الآثار الثقافية للعولمة حول مفهومين، الأول: يشير إلى «عولمة الثقافة»، ويعتقد أن العولمة ستؤدي إلى إلغاء التعددية والخصوصية الثقافية واعتناق نمط ثقافي موحد، ويعتمد على انتشار السوق وتضخم نشاط وسائل الاتصال والمعلومات، مما يؤدي إلى صياغة حضارة كونية تكنولوجية جديدة، بما يهدد الخصوصية الثقافية: من منطلق أن لكل نفوذ يتمكن من فرض معان معينة، وأن النظام المسيطر يستطيع أن يفرض أفكاره. ويؤيد هذا «فرنسيس فوكوياما» الذي يرى أن العولمة ستؤدي إلى صياغة كونية متجانسة من شأنها أن تهمش الثقافات الوطنية.

أما المفهوم الثاني عن «ثقافة العولمة»، فيشير إلى وجود حد أدنى من الأسس الثقافية العالمية المشتركة بجوار الخصوصية الثقافية. ويرتكز على ردود الفعل العكسية إزاء العولمة التي بدورها ستدعم الهويات والثقافات الفرعية والإثنية، وأكد هذه الرؤية «صامويل هنتجتون»، حينما أشار إلى خصوصية الثقافة التي تنبع من التراث والظروف المجتمعية الخاصة بكل مجتمع.

إلا أن الثقافة بعناصرها المختلفة والرئيسة كالفكر والأدب والفن، قد تكون أكثر انتشارا نتيجة للتطور التقني والتكنولوجي في مجال الاتصال. ويعد الفن أحد المصادر الأساسية التي تعكس وتنعكس في ثقافة المجتمع، وضلعا أساسيا في العديد من العلاقات المتشابكة والمتنوعة. فهو يؤثر في الاتجاهات والقيم والسلوك، ويؤثر ويتأثر بالثقافة السائدة، وبالتيارات العالمية الوافدة. وهو أيضا وسيلة من وسائل الضبط الاجتماعي.

والمسرح باعتباره فنا وأحد روافد الثقافة وركائزها، فهو ظاهرة اجتماعية لا ينفصل بأي حال عن التغيرات التي يشهدها المجتمع. فالمسرح يأخذ مادته من الأحداث الاجتماعية والسياسية والتاريخية، لأنه ارتبط منذ بداياته بالأحداث الاجتماعية والسياسية التي مرت بالمجتمعات التي نشأ فيها وصدر عنها. بعبارة أخرى المسرح ظاهرة اجتماعية تتشكل بتطور المجتمع وأحداثه؛ وهو أيضا من أكثر الفنون حساسية بالظروف الاجتماعية والسياسية لارتباطه المباشر بالجمهور. ومن خلال تتبع نشوء ظاهرة المسرح تظهر لنا الصلة بينه وبين العديد من الظواهر الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ولا شك في أن هناك طبيعة جدلية بين الواقعة الفنية المتمثلة في المسرح والواقع الاجتماعي.

وأكد هذا المعنى كل من جورج جيرفيتش Gorge Gurvitch، وفيكتور تيرنر Victor Turner، بقولهما إن المسرح يمثل جزءا يوميا في حياة البشر. بينما اعتبر كليفورد جيرتز Clifford Geeritz النص المسرحي محاولة للتعرف على كيفية الدخول في قلب التفاعل والفعل، والتعرف على كيفية حدوثه، وكيفية استمراره، وكيف يأخذ معناه، وكيف استقر من خلال الأحداث التاريخية، وأيضا ما يحدث للأفكار من خلال الثقافة والسلوك في إطار التفسيرات الاجتماعية.

وبالتالي بات من المؤكد أنه لا يجب النظر إلى المسرح باعتباره فنا منعزلا عن الممارسة الاجتماعية والثقافية. فهل المسرح باعتباره شكلا من أشكال التعبير عن قضايا المجتمع انفتح على العالم وقام ببث ثقافة وافدة متأثرا بقضايا المسرح العالمي، أم ما زال يحتفظ بخصوصيته الثقافية؟

المسرح وحضارة السوق

من المستحيل التحدث عن متغيرات العالم وتطوراته في العصر الراهن من دون الرجوع إلى ظاهرة العولمة بوصفها مرحلة جديدة من التغيرات العالمية ونتاجا طبيعيا للتطورات المتلاحقة في الزمن

> ”لا بد من أن نسلم بأنه لا يمكننا فصل المسرح العربي عن المسرح العالمي بالنسبة إلى المشكلات التي يعانيها المسرح بشكل عام، ومع ذلك فللمسرح العربي مشكلاته الخاصة التي يعانيها والناتجة عن خصوصيات اجتماعية وثقافية وسياسية، وتختلف هذه المشكلات من بلد عربي إلى آخر“

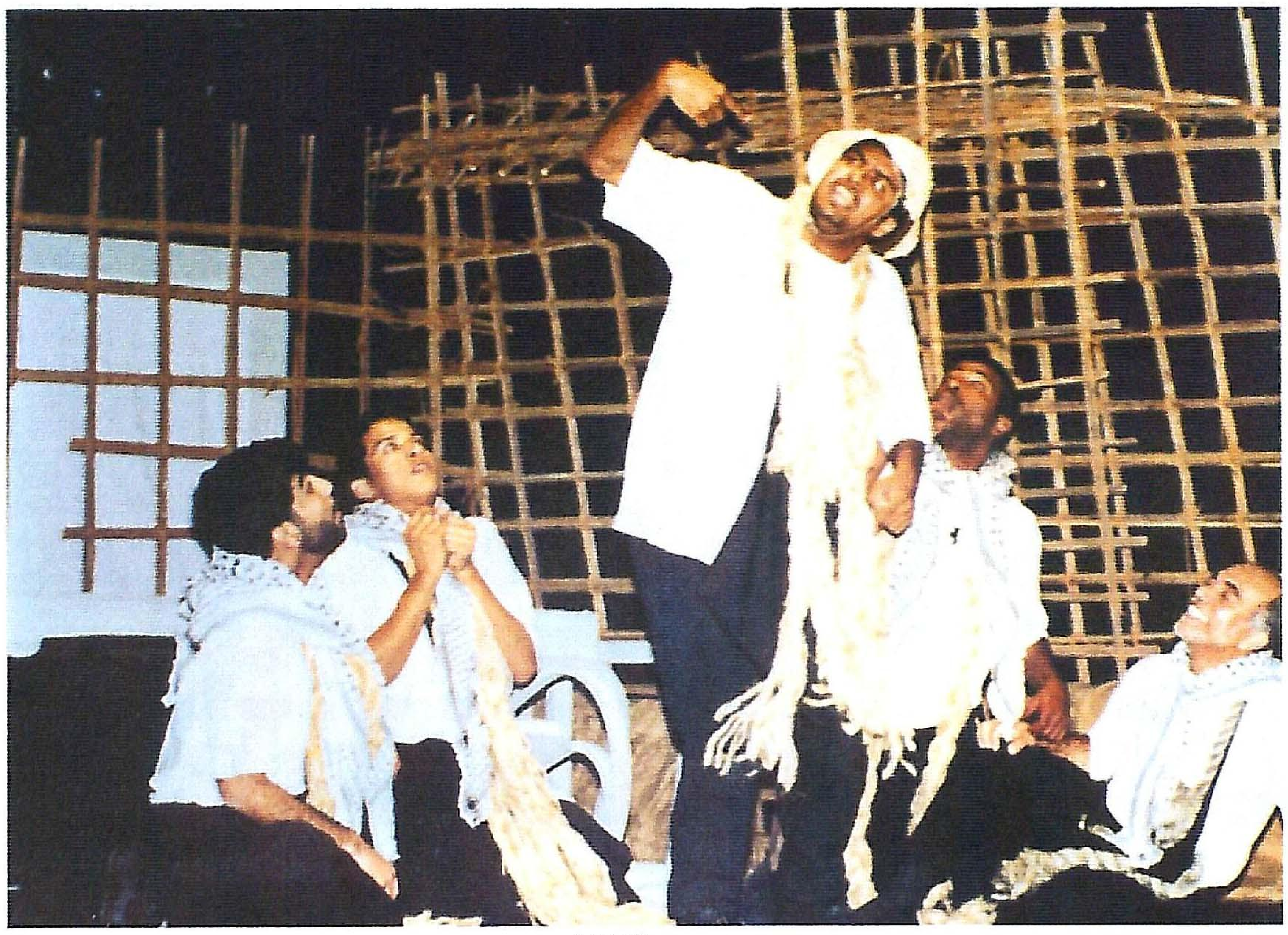
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعاصر، والتي خلقت حضارة السوق - حسب تعبير الدكتور أحمد مجدي حجازي - حيث أضحت العولمة -كما يؤكد M.Featherstone - الإطار المرجعي لكل الدراسات الاجتماعية والإنسانية المعاصرة. فجميع التحولات الاقتصادية والسياسية والثقافية والعلمية المذهلة والمتسارعة التي يشهدها العالم حدثت إما بسبب موجة العولمة وإما نتيجة من نتائجها الضخمة والعميقة. لقد تأثرت المجتمعات كافة بظاهرة العولمة باعتبارها حركة تزحف داخل كل المجتمعات وتتغلغل داخل جميع الثقافات، وتنتشر على المستويات كافة. فهي حركة لدمج العالم تتسم بالتسارع والتمكن. صحيح أن دمج العالم مسألة تاريخية ومستمرة، بيد أن هذه الحركة أخذت تتسارع خلال التسعينيات مستمدة حيويتها من الثورة العلمية والتقنية الفائقة في العصر الراهن. وبالتالي تحول العالم إلى قرية كونية صغيرة أكثر اندماجا وانكماشا ولم يعد يجدي الفصل بين العالمي والمحلي، وبين الداخل والخارج.

وحيث إن المؤسسة المسرحية أحد مكونات هذه القرية الكونية، فقد تأثرت بالعديد من المتغيرات، ومن هنا نرى أن هناك تغيرات شتى طرأت على المؤسسة المسرحية في مختلف الدول، وأصبحت تعاني مشكلات ناتجة عن سيادة قيم التجارة والسوق والفردية التي حلت محل الجودة والإتقان والإدارة الجماعية. وأصبحت تسيطر على المؤسسة المسرحية - سواء كان هذا على مستوى الدول المتقدمة أو الدول الأقل تقدما (العالم العربي ومصر) - ثقافة العولمة التي ولدت بدورها نوعية من المشكلات لم تكن تعانيها المؤسسة المسرحية في الماضي - بأي حال من الأحوال - سواء كان هذا على مستوى القضايا المطروحة التي كانت تتسم بأنها قضايا مجتمعية محلية تتعلق بصفة أساسية بالهوية الثقافية. أو على مستوى المشكلات الناجمة عن الإدارة المؤسسية والمهنية أو بالمسائل التقنية والفنية. إلا أننا نجد أن هناك نوعية جديدة من القيم والاتجاهات والتيارات التي أصبحت تشكل ظاهرة المسرح سواء كان هذا على المستوى المحلي أو العالمي.

ومن ثم بزغت نوعية جديدة من الجمهور ترتاد المسرح، تتطلع إلى متطلبات وقضايا بعينها تطرح من خلال العرض المسرحي.

وفي ثنايا هذا الطرح نتناول العديد من المحاور بالتحليل والنقاش للكشف عن متغيرات تتبلور في المشكلات المؤسسية والمهنية، وإشكالية الجمهور، والقضايا المطروحة من خلال النص المسرحي عبر كل من المسرح المحلي والمسرح العالمي.



مسرحية كوكتيل

أولا: في المسألة المؤسسية والمهنية

لا بد من أن نسلم بأنه لا يمكننا فصل المسرح العربي عن المسرح في العالم بالنسبة إلى المشكلات التي يعانيها المسرح بشكل عام؛ وعلى الرغم من هذا التسليم فإننا نؤكد خصوصية المشكلات التي يعانيها المسرح العربي الناتجة عن خصوصيات اجتماعية وثقافية، وعن مشكلات تتعلق بمسائل الديموقراطيات، والحريات، وطبيعة التقاليد والمعتقدات؛ وتختلف هذه المشكلات أيضا من بلد عربي إلى آخر.

لقد قدم الرواد - في بداية نشأة المسرح العربي - أعمالا تتقارب من المسرح الغربي مستخدمين التقنيات الغربية التي طغت على مجمل الصيغ المسرحية المعروفة.

أما في مرحلة الستينيات فقد برز الكاتب المسرحي العربي وناقش القضايا العربية، وجاءت دعوة يوسف إدريس لإعادة النظر في المسرح العربي السائد، وعلى وجه التحديد (المصري السائد) وإن كانت الدعوة قد أخذت فيما بعد المسرح العربي الشامل، وفي بداية السبعينيات ظهرت محاولات عربية أخرى يقودها كتاب مسرحيون للبحث عن شكل عربي للمسرح.

ولعل أهم هذه المحاولات، محاولة سعد الله ونوس في سورية، وعز الدين المدني في تونس، وفيما بعد عبدالكريم بورشيد وجماعته الاحتفالية في المغرب. ومن الممكن اعتبار أن الكاتب العربي عاش قضايا مجتمعه في هذه المرحلة.

إلا أن الوضع الراهن يشير إلى انقطاع عدد من الكتاب، وانتقال آخرين إلى ممارسة أشكال أخرى من الكتابة، وبصفة خاصة الكتابة التلفزيونية التي تدر ربحا وفيرا وتجد لها أسواقا كبيرة في العديد من الدول، وأصبحت تأخذ شكل النظام الاقتصادي الذي يرتبط بمصالح فئات تهتم بصفة أساسية بالأنشطة الإنتاجية، بينما لم يعد عدد منهم إلى الكتابة المسرحية وأصبحوا يعانون بعض المشكلات المؤسسية والمهنية التي تحول دون العملية الإبداعية، وتعددت هذه المشكلات، فكان منها ما يخص المؤلف لشكل العقد المبرم معه من حيث قيمته المالية، لأنهم يقارنون بأشكال العقود الأخرى التي توقع من خلال السينما والتلفزيون، وبصفة خاصة بعد انتشار القنوات الفضائية.

وقد أكد هذا المعني أيضا بعض مؤلفي المسرح العالمي الذين ذكروا الصعوبات التي يواجهونها مع الهياكل الحالية للمسرح، وأشاروا إلى أن الفنان لا يستطيع أن يخلق المسرح الذي يحتاج إليه المجتمع، نظرا إلى المشكلات المتعددة والمتعلقة بالتمويل الذي يحد من تنمية وتطوير التدريب.

وأشار بعض الكتاب في المسرح الأمريكي إلى التغيرات التي حدثت في المثل والمعتقدات التي تجعل من الصعب الاحتفاظ بالقيم والأفكار.

أما فيما يتعلق بالمسرح المصري، فقد أكد خبراؤه وجود مشكلات تخص الفنان، متمثلة في عدم الالتزام، وانهيار مستوى التمثيل، وعدم احترام المهنة الناتج عن الاهتمام بالقيم المادية والثراء السريع، سواء كانت متعلقة بالأجور أو بالانفراد بالظهور في الأعمال من دون الاهتمام بنوعية ما يقدم، فضلا عن المشكلات التي تخص دور العرض من حيث موقعها، وقدرتها الاستيعابية والأجور والتمويل. وأكد الخبراء عدم وجود سياسة مسرحية واضحة فهي تعتمد - في المقام الأول - على شخص القيادة، مما يشير إلى الاتساق بين سمات المرحلة الراهنة وما تفرزه من قيم تتسم بالفردية، والانفراد بالقرارات وغياب العمل الجمعي.

أما عن المشكلات التي يعانيها المسرح الأسكتلندي فقد أشارت بعض الدراسات إلى ضرورة عرض النصوص المسرحية من خلال مجلس الفنون الذي يعنى بمعايير الجودة والتميز، وألا تتغير هذه المعايير مهما كانت الضغوط؛ لأن هناك تحولا واضحا نحو التجارة التي خلقت نوعا من الإغراء والتضييق على معايير الجودة.

نخلص مما سبق إلى أن هناك نمطا من القيم أصبح يسود الظاهرة المسرحية، حيث اتجه إلى النمط الاستهلاكي وسيطرته على أسلوب التعامل سواء كان هذا على مستوى الأفراد والمبدعين (كالتعامل مع المؤلفين وشكل العقد المبرم معهم)، أو كان هذا على مستوى الفنان المبدع الذي أصبح يهتم بعملية الثراء والكسب من دون الاهتمام بعملية التجديد والإتقان. أو على مستوى الإدارة التي اتسمت بالفردية والاهتمام بمعايير السوق دون الإدارة الجماعية، وعلى حساب قيم الجودة والإتقان للمنتج المسرحي، مما شكل عبئا على الأفراد وأصبحوا غير قادرين على الإبداع المرتكز على القيم والقناعات الأيديولوجية، فأصبحت هناك لغة تكاد تكون واحدة بين الأشكال والهياكل المسرحية الموجودة في المجتمع، سواء كان هذا على المستوى المحلي أو العالمي.

بعبارة أخرى لقد طغى مفهوم السوق على العملية المسرحية وارتبط بقيم الاستهلاك والفردية وتغلغل في تفاصيل المؤسسة المهنية بمفرداتها ومكوناتها، بداية من المؤلف والفنان والإدارة. وسادت لغة واحدة بين المسرحين المحلي والعالمي، وهي اللغة التي اهتمت بالمصلحة الفردية والكسب على حساب معايير الجودة، ومناقشة قضايا عامة من دون الاهتمام بالقضايا المحلية.

وإذا كان حال المؤسسة من الداخل هكذا، فما حال الجمهور الذي يتلقى العمل الناتج عن هذه المؤسسة؟ إن الجمهور يمثل ضلعا أساسيا في تلقي العمل المسرحي فمن دونه لا تكتمل العملية المسرحية.

ثانيا: في إشكالية الجمهور

لقد لعبت آلية تعميم ثقافة الاستهلاك دورا مؤثرا في رصد مظاهر الاستهلاك لدى الفئات والشرائح المختلفة، والعالم العربي خير مثال على ذلك حيث نجد التطلع الشديد للبحث عن الجديد في الأسواق، بغض النظر عن حاجة المجتمع إلى هذا الجديد من السلع. ولم يقتصر الأمر على الفئات العليا في هذه المجتمعات؛ حيث أصبح الاستهلاك معمى على الفئات العمرية المختلفة، مما يؤكد نتائج الدراسات التي اهتمت بالتعرف على الملامح الديموجرافية والاجتماعية للجمهور المرتاد للمسرح - ففي دراسة مقارنة أجريت على الجماهير

”من المستحيل التحدث عن متغيرات العالم وتطوراته في العصر الراهن من دون الرجوع إلى ظاهرة العولمة بوصفها مرحلة جديدة من التغيرات العالمية، ونتاجا طبيعيا للتطورات المتلاحقة في الزمن المعاصر“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في لندن Audiance AComparative View of London أظهرت أن الجمهور المرتاد لمسرح شكسبير متقارب من حيث الخصائص الاجتماعية، بينما أكدت دراسة مسحية لجماهير المسرح في كل من الولايات المتحدة وبريطانيا أن هناك نوعا ملحوظا من الاتساق في تركيب الجماهير. وأكد كل من وليام بومول ووليام باون W.Bunol&W.Bawen أن هذا الاتساق يختلف من فن إلى آخر ومن مدينة إلى أخرى.

ودراسة أخرى أجراها أندريه ويرث A.Wirth حيث قارن فيها بين الجماهير البولندية والألمانية والأمريكية، وقد تبين أن هناك اختلافا بين الجمهور الأمريكي والجمهور الأوروبي الذي نشأ في أجواء المؤسسة المسرحية التي تدعمها الدولة. كما تبين أن الثقافة الألمانية تنحو تجاه تأكيد الرسالة الخاصة بالدولة، مما يدل على أهمية دور الدولة في دعم مؤسسة المسرح... أما في بريطانيا فقد ارتبط الجمهور بتراث ثقافي معين. ويظهر من خلال هذه الدراسات أن هناك تكتلات ثقافية في مقابل الثقافة الأمريكية وأن الكتلة الأوروبية ما زالت تحتفظ بطابعها الثقافي الذي تسعى أيضا إلى عولمته، وأنها نتيجة لسيادة قيم ثقافية بعينها ظهرت تيارات ثقافية مناهضة ومعارضة لهذا التيار السريع والمنتشر.

إلا أن ماري جوردن التي أعدت دراسة عن المسرح الفرنسي حيث أظهرت النتائج أن هناك تشابها في التشكيل الاجتماعي لجمهور المسرح، فهذا الجمهور غالبا ما يكون من الشباب الذين ينتمون إلى الطبقة المتوسطة أو العليا، وهم على درجة من التعليم. وعكس التحليل الخاص لإدراك الجمهور اختلافات كبيرة في الثقافة، ودرجة التذوق إلى جانب الأهمية التي يضفيها الجمهور على عنصر التسلية.

وهذه النتائج تتشابه إلى حد كبير مع تركيبة الجمهور المصري المرتاد للمسرح، حيث تبين أن الغالبية المرتادة للمسرح من الشباب ومن ذوي المؤهلات العليا، وقد أضفى الجمهور المصري أيضا قيمة كبيرة على عنصري الإبهار والتسلية.

وإذا كانت العولمة تؤدي إلى خلق قيم ثقافية - بعينها - تسود وتنتشر، فإن متلقي ومستهلكي هذه القيم تسود بينهم أيضا سمات وخصائص تتشابه إلى حد كبير مع نوعية الثقافة والقيم التي تبثها، سواء كانت كامنة أو ظاهرة. وإذا كان الجمهور غالبيتهم - على حد سواء - في المسارح العالمية أو في المسرح المصري من الشباب الذين أضفوا أهمية كبرى على قيمة التسلية التي يرتاد من أجلها المسرح، فإن هذا يعكس - إلى حد كبير - نمط الثقافة المرتبطة بالاستهلاك وثقافة السوق التي تهدف إلى الربح اليسير السريع، من خلال استغلال عناصر الإبهار والتسلية. وهذا على حساب قيم التجويد والفن الهادف. وقد أكد هذا الكاتب الأمريكي الشهير بيتر بروك بقوله «إن نحن غيرنا من أشكالنا الفنية كي نسترضي الشباب، فإننا نضرب عصفورين بحجر واحد. وهي ملاحظة يمكن اختبارها من خلال مباريات كرة القدم ومسابقات الكلاب، فاستجابات هذا الجمهور الشعبي أكثر حياة وحرارة من استجابات أبناء الطبقة الوسطى بما لا يقارن مرة أخرى، يبدو من المناسب أن نسترضي الجمهور من خلال لغة شعبية»، ويتضح من خلال هذه المقولة أن الجمهور أصبح يفرض ذوقه على الفن، بل أصبح الكتاب والمخرجون يسعون وراء ما يرضيهم.

وتعكس هذه المقولة أيضا جدلية العلاقة بين السياسة المسرحية التي تشكل وتعيد إنتاج نفسها من خلال ما يطلبه الجمهور من مواصفات العمل الفني الذي قد يستوي عنده بمشاهدة مباراة خاصة في مسابقة الكلاب.

ثالثا: في إشكالية القضايا المطروحة

مسرحية روميو وجوليت

لقد عكس الخطاب الثقافي خلال العقدين الأخيرين حركة تجديد وواقعا اجتماعيا شمل أنماطا شتى من المعرفة والثقافة.

ويبدو مع هذا الواقع صعوبة التعرف على الأعمال الثقافية والفنية، التي أخذت أشكالا متباينة من الخطابات والنماذج، فنرى ثلة قد اتخذت موقفا معضدا لما كان في السابق، بينما أخذت ثلة أخرى مسلك الناقد للمرحلة وما طرأ عليها من تغيرات، نتجت عن التغيرات المجتمعية التي تتخذ اتجاهات مغايرة تماما عن المرحلة السابقة، وبين هذه الاتجاهات سواء كانت المؤيدة أو المعارضة، أو المحافظة والمجددة، برزت تيارات جمعت بين المتناقضين، إلا أنها بدت كالمشوهة وغير المحددة في معظم الأوقات.

وعندما نرصد أحوال المسرح العربي في منتصف الثمانينيات من خلال التعرف على القضايا التي تناولتها العروض المسرحية، فإننا نجد من خلال احتفال مجلس التعاون الخليجي بالسنة الدولية للشباب، تضمن إقامة مهرجان مسرح خليجي في عام ١٩٨٥؛ حيث اشتركت فيه كل من دولة الإمارات العربية المتحدة، ومملكة البحرين، والمملكة العربية السعودية، ودولة قطر، ودولة الكويت، وقد تضمنت العروض المسرحية عدة قضايا إنسانية تمس الشباب وحياتهم، وكانت كالآتي:

١ - قضية صحوة المجتمع وصحوة الشباب.

٢ - قضية كبت الإبداع وصحوة الشباب.

٣ - دعوة العروبة وشبابها.

٤ - صراع الشباب وتصادم القيم.

٥ - البحث عن القدرات الشابة وإبداع التجسيد المسرحي.

أما عن القضايا التي تناولها أيضا المسرح العربي في أواخر الثمانينيات وهي الفترة التي تزامنت مع بزوغ العولمة وسيادة عصر الانفتاح والثروة النفطية وسيادة القيم المادية التي طغت على لغة الخطاب الاجتماعي، فسوف نرى أن المسرح في هذه المنطقة قد اتخذ نمطين، نمطا استلهم فيه التراث القومي المحلي، وآخر استلهم فيه التراث العالمي، فعلى سبيل المثال نجد أن ما طرح من خلال المهرجان المسرحي الأول لدول الخليج العربي قد استند في معظمه إلى استلهام التراث في الحكاية المسرحية، أو ما يشبه التراث، فنجد أن المملكة العربية السعودية قد استلهم عرضها التاريخ العربي في واحدة من أسوأ فتراته، وهي فترة الزحف المغولي على الأرض العربية. أما مملكة البحرين فقد استلهم عرضها كتابات عربية من التراث عن عصر من عصور بغداد، حيث انتشر فيه الظلم والفقر، أما دولة الإمارات العربية فقد استلهم عرضها التراث العربي الفلكلوري، وكذلك العرض المسرحي الخاص بدولة قطر فقد اختار تراثا خليجيا أقرب إلى الزمن المعاصر، وهو تراث البحر، والعلاقات التي كانت تسود المجتمع من خلال ارتباطه به، وخاصة تلك العلاقات الاقتصادية بين صاحب رأس المال والناس العاملين.

أما عرض دولة الكويت فهو من تأليف أجنبي أعيد كتابته وتطويعه بما يناسب الواقع الذي قدم فيه وأقرب زمنيا، حيث تناول العلاقات التي تحولت بعد تدفق الثروة النفطية وقدرة بعض الفئات على الاستفادة منها دون الأخرى، وقدم صورة لتغير العلاقات العائلية بتغير الظروف الاقتصادية. وإذا كان المسرح في هذه المنطقة قد تنبه إلى بعض القضايا المحلية والعالمية التي يجب طرحها، إلا أنه قد عالجها على استحياء لمسائل قد تتعلق بإشكاليات الديموقراطيات وتوافرها، ليس فقط في هذه المنطقة ولكن في المنطقة العربية بأسرها.

قضايا المسرح المصري

من خلال إعادة قراءة مضامين النص المسرحي عبر الفترات الزمنية المختلفة (في المسرح المصري)، نلاحظ أن في فترة الستينيات قد طرح العديد من الأفكار الظاهرة والكامنة، التي اتفقت إلى حد كبير مع توجهات النظام السياسي في هذه المرحلة. وقد اتخذت هذه الأفكار اتجاهين: الأول، يهدف إلى تغيير قيم وعادات مجتمع ما قبل الثورة. أما الثاني، فقد نحا تجاه تأييد النظام السياسي والإعلاء من شأنه. وقد دارت القضايا التي طرحها النص المسرحي في هذه الفترة حول القضايا المحلية أيا كان مقصده من هذا، إلا أنها اتسمت بالخصوصية.

في مرحلة السبعينيات ونتيجة لمعطيات هذه المرحلة، بدأ يظهر المسرح التجاري بصورة مغايرة لما كان عليه في الماضي، فقد اتجه نحو الربح والترفيه من دون الاهتمام بالمحتوى، وظهر مذهب (المدبوليزم)، بينما كان هناك من خلال مسرح الدولة تيار يواكب ويؤيد ممارسات النظام السياسي الذي شن هجوما على نظام الستينيات وأبرزت مساوئه وسلبياته، وفي الوقت نفسه أيد النظام الحالي في مساعيه نحو

"إذا كانت العولمة تؤدى إلى خلق قيم ثقافية بعينها، لتسود وتنتشر، فإن متلقي ومستهلكي هذه القيم تسود بينهم أيضا سمات وخصائص تشبه إلى حد كبير تلك الثقافة والقيم التي تبثها"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السلام. وقد اشترك أصحاب الأعمال التي تمثل هذا الاتجاه في خاصية استلهام الأعمال التراثية واستخدام الرمز في المعالجات الدرامية. وعلى الرغم من هذا الموقف، فإن المسرح في هذه المرحلة كان يعد معالجا لقضاياه المحلية. بل استطاع أن يبث أفكارا بعينها، كانت وجهتها الأساسية تغيير آراء واتجاهات الأفراد، بل توليد معايير للتقييم تتواكب ومعطيات النظام الاجتماعي الجديد.

وجاءت مرحلة الثمانينيات التي اختلفت في توجهاتها وأفكارها عن سابقيها، وكان المسرح محللا وناقدا لبعض الظواهر التي طغت على سطح الحياة المجتمعية، وجاءت لغة الخطاب المسرحي مواكبة ومحللة وناقدة ومفندة للأسباب، بل في بعض الأحيان مقدمة للحلول، فكان حال المسرح يشير إلى مدى انشغاله أيضا بقضاياه المحلية.

أما في مرحلة التسعينيات إلى الآن، فقد اتخذ المسرح شكلا مغايرا، وظهرت تيارات مسرحية فنجد منها ما مثلها أفراد ممن يرتكزون على قاعدة جماهيرية، وأخرى مثلتها مسارح تابعة لمسرح الدولة، إلا أنها أخذت فيما بينها تيارات تمثلت في استلهام التراث العربي أو الإسلامي ومنها ما استلهم النصوص الأجنبية ومنها ما اتخذ الكلاسيكيات وأعمال الريبرتوار، وجعل الفكرة الأساسية للعرض إسقاطا على واقع الأمة. ونسج أحداثها عبر الواقع مسرح صبحي تحديدا الذي اتخذ قضية محورية تتعلق بمسألة الحريات وهموم المواطن الذي ينتمي إلى شريحة الطبقة الوسطى، سواء كان ذلك من خلال مسرحيات «ماما أمريكا، سكة السلامة، كارمن، لعبة الست، عائلة ونيس». وقد أقبل الجمهور على هذا المسرح من جميع الشرائح إلا أن الغالبية كانت ممن ينتمون إلى الطبقة الوسطى التي وجدت لها متنفسا من خلاله، حيث استطاع تجسيد الأوضاع الخاصة لهذه الشريحة. وكان إقبال الشباب على هذا المسرح من منطلق التسلية والضحك في المقام الأول.

أما التيار الخاص بالمسرح الاستهلاكي فقد انقسم إلى نمطين، نمط غلف عروضه بالقضايا السياسية عادل إمام «الزعيم»، ومسرح الشرقاوي «حودة كرامة»، ونمط آخر اتجه نحو اختيار موضوعات تمس قضايا الشباب واتخذ نجومه من الشباب أيضا «مسرح عصام إمام، الأليندا».

ومسرحيات عرضت من خلال مسرح الدولة مثل مسرحية «ديسكو ديسكو»، وقد تناولت هذه العروض بعض الظواهر التي طغت على العلاقات بين الشباب: الزواج العرفي، البطالة، أزمة الإسكان، ونجد أن هذه المسرحيات قد سايرت النمط الاستهلاكي سواء كان في أسلوب العرض، أو في اتخاذ أسماء العروض التي تنم عن سيطرة لغة الخطاب الأمريكي.

مسرحية قصص تحت الاحتلال

أما عن تيار مسرح الدولة فقد انقسم أيضا إلى أنماط، نمط اتخذ من القضايا الإنسانية محورا أساسيا للمعالجات المسرحية، وتبنى قضايا تتعلق بصراع الأجيال، مقاومة القهر، الحياة بعد الموت «مشاحنات، العارض، يا مسافر وحدك، ما بعد الرحيل، الملك لير»، وهذا النمط اتخذ من مقولة «مارك توين» منطلقا، حيث يعتبر توين أن الإنسان هو الإنسان، والإنسانية وحدة واحدة مهما تعددت الثقافات وتنوعت الأعراق.

النمط الثاني في مسارح الدولة تمثل في استلهام التراث العربي والإسلامي والإسقاط على الأحداث المحلية والعالمية، والتشديد على أن أمتنا الإسلامية والعربية تعرضت - من قبل - إلى مثل هذه الأحداث ولا بد من الاستفادة من الدرس التاريخي «لن تسقط القدس، حلاق بغداد، السلطان يلهو». أما النمط الأخير فكان المسرح التجريبي والعروض التجريبية التي أصبحت تشكل تيارا اختار أصحابه التغيير، متجهين إلى تأسيس مسرح مغاير لما هو مألوف، يكون أكثر تأصلا واستشرافا. والتجريب لغة جديدة وصياغة حديثة لتثوير العمل المسرحي وتطويره، والخروج عن المألوف في الكلمة والحركة والعلاقة بينهما وبين المتفرج، بل واكتشاف أبعاد جديدة.

كما أنه حركة إيقاعية غير اعتيادية للجسد وإمكاناته الذي يقدم لغة مختلفة ويلجأ إليه مناصروه من منطلق أن لغة الجسد لغة عالمية وتستطيع أن تحمل إشارات وحركات تصل إلى كل إنسان، بصرف النظر عن اختلاف اللغة، وهذا التيار أصبح منتشرا في مسارح الولايات المتحدة الأمريكية وله مناصروه، وأصبح يجد له مروجين من خلال البلاد العربية ومصر. «مسرح وليد عوني».

مما سبق نستطيع استخلاص الآتي:

- مواكبة الخطاب المسرحي - سواء كان الظاهر أو الكامن - منذ الستينيات وحتى منتصف الثمانينيات للقضايا المطروحة في المجتمع على الرغم من ترويجه وتبنيه للنظام السياسي السائد في كل مرحلة.
- تأرجح مواقف الخطاب المسرحي بين مؤيد ومروج وناقد ومنقلب على أفكار النظام السياسي السائد في «الستينيات والسبعينيات».
- اتخذت لغة الخطاب المسرحي شكلا مغايرا منذ مرحلة التسعينيات واتخذت قضايا أكثر انفصالا عن واقع المجتمع العربي - المصري، وأكثر اتصالا بالتغيرات التي طرأت على الساحة المجتمعية العالمية.
- تشابه الجمهور المرتاد للمسرح من حيث سماته الخاصة بفئات السن والانتماءات الاجتماعية.
- تغيرت متطلبات الجمهور المسرحية، فأصبح يشترط مواصفات للعمل المسرحي الذي يقبل عليه، فأصبحت ترتكز على عنصري التسلية والإبهار، واستطاع أن يفرض هذه الشروط على العملية المسرحية.
- سعى كل القائمين على العمل المسرحي لمسايرة متطلبات الجمهور بصرف النظر عن المواصفات الخاصة بالعمل الفني المسرحي.
- ظهرت تيارات مسرحية أحيانا تتشابه فيما بينها وأحيانا أخرى متناقضة نتيجة للمتغيرات المجتمعية.
- من آثار العولمة تخلي الدولة عن دورها في دعم بعض المؤسسات الثقافية مما جعل النظام السياسي ينصرف عن استغلال بعض آليات الثقافية (منها المسرح) التي كانت تدعم أفكاره، ولجوءه إلى آليات أخرى تمثلت في الإعلام المرئي الذي انتشر بصورة واسعة نتيجة للتطورات التقنية والتكنولوجية التي ساهمت فيها ظاهرة العولمة.

خاتمة

من خلال تتبع التغيرات التي لحقت بالمسرح العربي والمصري وعلاقته بالنظم المحلية والعالمية، فقد تبين سيطرة نموذج ثقافة العولمة وهيمنته على الواقع الثقافي، وبصفة خاصة على المسرح بوصفه آلية من آلياتها. وقد نتج عن ذلك نشوء نماذج وأنماط وتيارات مسرحية متباينة ومتداخلة في الوقت ذاته.

لقد نشأ عن هذا الوضع نوع من الفراغ الفكري للخطاب المسرحي نتيجة سقوط النموذج المحلي الذي تبناه المسرح عبر فتراته التاريخية السابقة، وأصبح لدينا الآن، إن صح استعارة التعبير، أزمة الخطاب المسرحي على غرار ما أسماه توماس كون «أزمة النموذج».

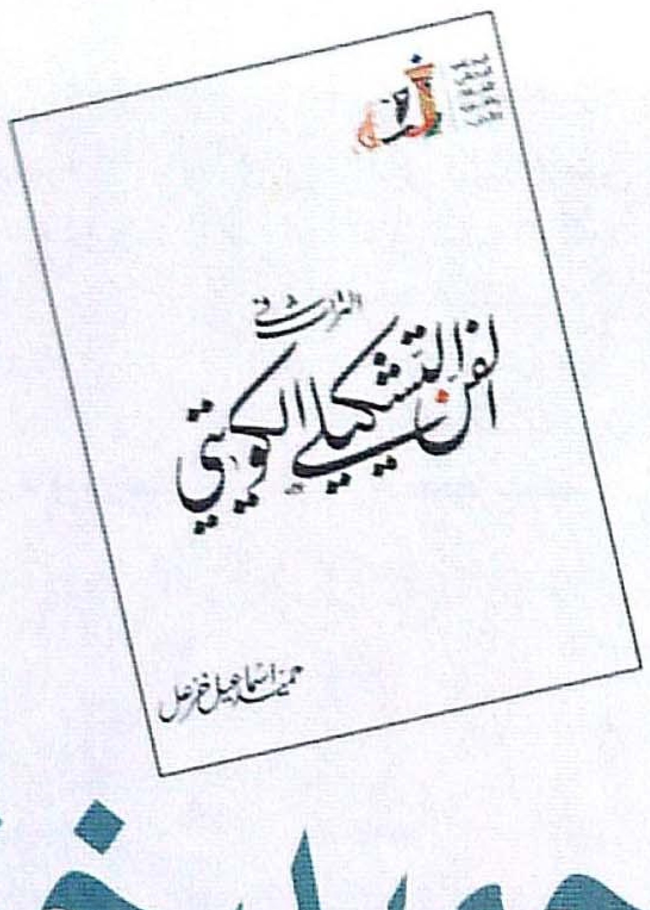
ونتيجة لهذا اشتد الصراع والجدل بين الأنماط والتيارات المسرحية المختلفة، التي تثير النقاش حول منطلقات وأهداف كل تيار وإلى أي مدى يسيطر تيار بعينه على الحركة المسرحية.

ولنا أن نعترف بأن المسرح آلية من الآليات التي تعيد إنتاج النظام الاجتماعي، ولا يمكن فصله عن المسرح في العالم. وربما يكون أحد أسباب الأزمة التي يعيشها المسرح في الوطن العربي والمصري على مستوى الخطاب المسرحي أن الحياة اليومية لم تصل بشكل كاف إلى خشبة المسرح.

وما دمنا نعمل على تطوير سياقات المسرح لدينا، فلا ضير من الاستفادة من التقنية المسرحية الغربية، ولكن لا بد من تفعيل وتحويل هذه الأشكال إلى أسس علمية للاستفادة منها، وإلا فسوف يكون هذا نوعا من الغزو الثقافي الذي يهدف إلى التغيير في أنماط الحياة والممارسات الفكرية والاجتماعية. لذلك أصبح ضروريا إجراء المزيد من الدراسات الواعية لأنماط التحولات الاجتماعية والفكرية داخل المؤسسة المسرحية. ونعيد النظر فيما هو سائد من قيم تهدد خصوصية المؤسسة الثقافية بشكل عام والمؤسسة المسرحية على وجه الخصوص. وعلينا أن نعي الأسس الخاصة بالتفاعل الإنساني المتبادل بيننا وبين الآخر ◆

"ربما يمكن أن يكون أحد أسباب الأزمة التي يعيشها المسرح في الوطن العربي على مستوى الخطاب المسرحي أن الحياة اليومية لم تصل بشكل كاف إلى خشبة المسرح"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



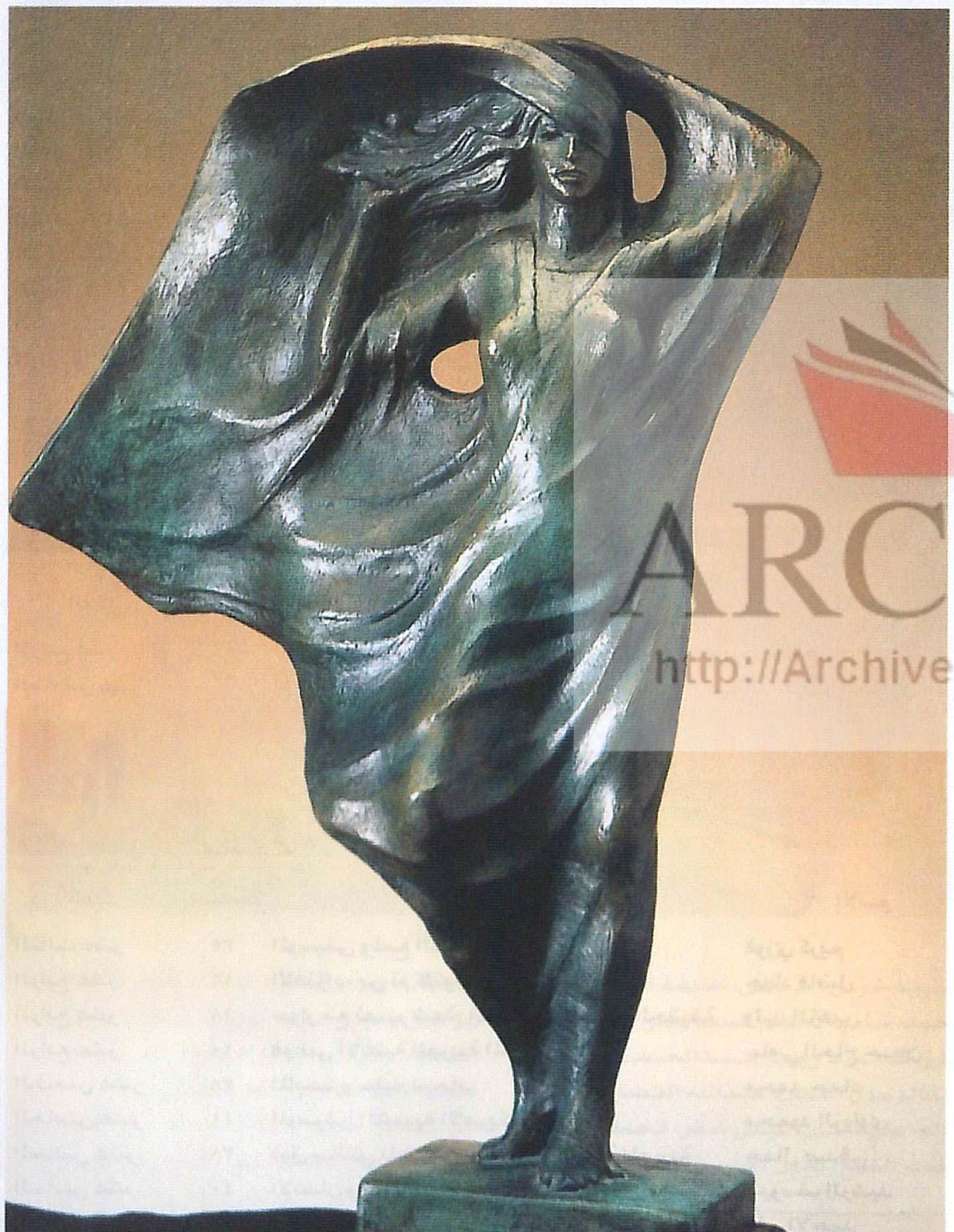
إن كتاب الفنان والناقد التشكيلي الكويتي حميد خزعل، المعنون باسم «التراث في الفن التشكيلي الكويتي» يشكل بطاقة حضارية في ميادين التأليف، وهو جهد إضافي لفنان باحث استطاع، عبر مسيرته الحياتية عموما والفنية التشكيلية خصوصا، أن يفتح آفاقا بصرية متعددة للتعريف بالفنون العربية والعالمية، والكويتية على وجه التحديد.

عبدالله أبو راشد - سورية

٣٠٠ لوحة لـ ٤٢ فنانا وفنانة

حميد خزعل يوثق الحركة التشكيلية الكويتية

تكوين - موضي الحجي

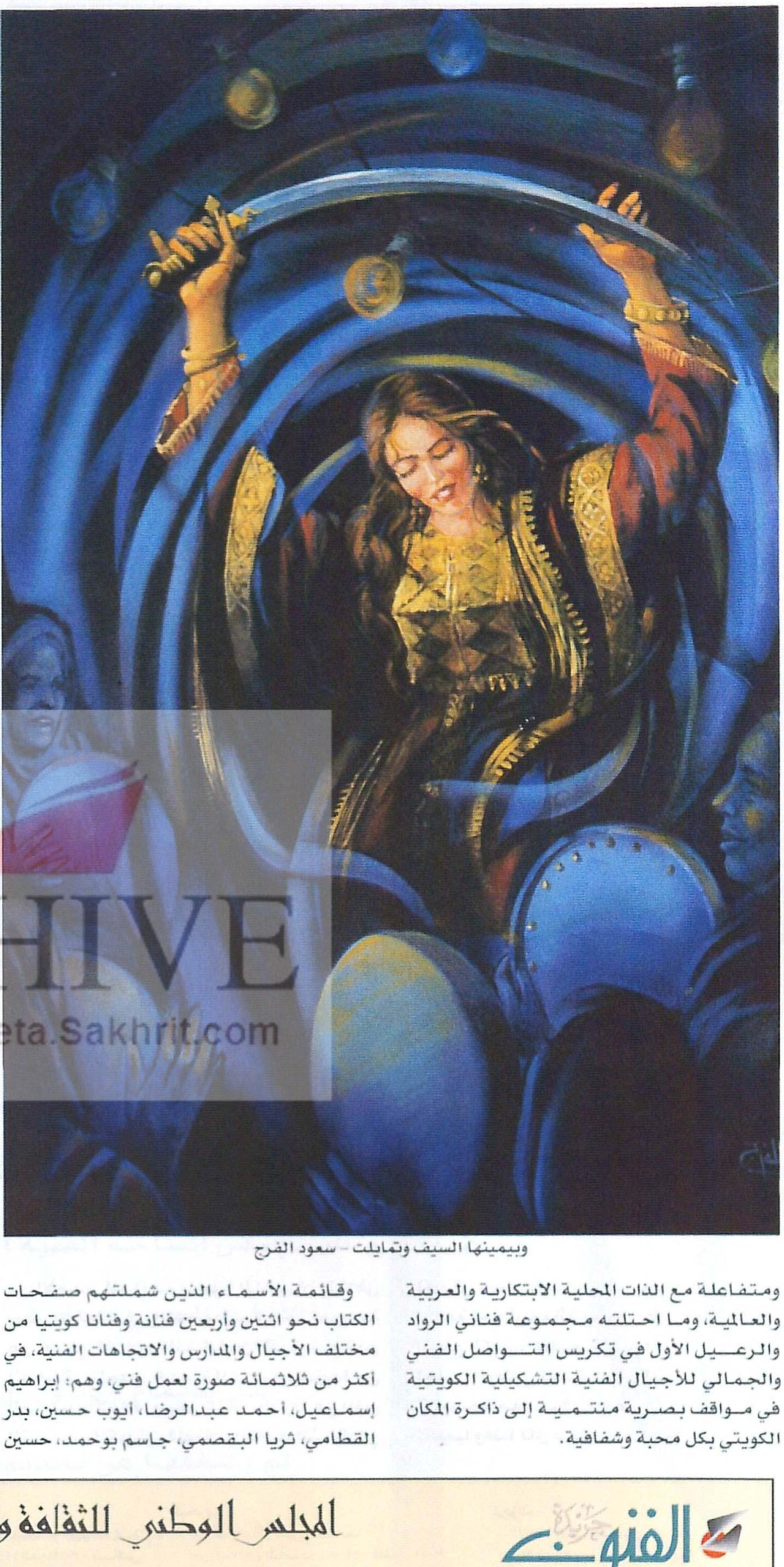


فرحة التحرير - عيسى صقر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استطاع الفنان حميد خزعل أن يسجل بصمة واضحة ومتميزة في الحركة التشكيلية العربية، من خلال مبادراته الطيبة العديدة التي تحمل في كنفها بصمات حضارية مشهودة، سواء عبر الصحافة أو تأليف الكتب أو المشاركات الفنية بالعروض الفردية والجماعية والندوات، أو عبر شبكات الإنترنت الإلكترونية، حيث يمثل موقعا كل من مجلتي «التشكيلي» و«رواق الفن» بوابات حضارية حافلة بالجماليات وأنماط التفاعل المعرفي البصري بين الناطقين بالضاد وسواهم، وترصيع فسيفساء جمالية ومعرفية لعموم الخارطة الكونية، إذ لا يسع المتلقي سواء أكان مثقفا عابرا أم متخصصا فاعلا إلا أن يقف وقفة تأمل واحترام وإعجاب لهذا الجهد المتميز الذي بذله في كتابه «التراث في الفن التشكيلي الكويتي» والذي حوله إلى كتاب موسوعي يوثق لمرحلة تاريخية، ويفتح الأبواب مشرعة على ذاكرة المكان الكويتي بكل محمولاته وإحالاته الدلالية والرموزية المشتملة على جانب حيوي ومهم من طقوس يومية معايشة للشعب العربي الكويتي، وهندسة عمارته وعاداته وتقاليده ألا وهو «التراث».

اتبع المؤلف في صياغة أبوابه النمط التقليدي، من اتباع للأبجدية الاسمية في تناول تجارب وعلامات بارزة في الفن التشكيلي الكويتي، تضمنت المواضيع المحلية والخصوصية التي يشملها موضوع التراث كحالة إنسانية واجتماعية عاكسة لواقع الحال الحياتي والهم اليومي لعموم الأسر الكويتية، مسبوقة بكلمة وتقديم من قبل الأستاذ الدكتور محمد غانم الرميحي الأمين العام السابق للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وكلمة الفنان عبدالهادي الوطيان مدير إدارة الفنون التشكيلية، ومقدمة منهجية لمسوغات الكاتب في تأليف كتابه الموسوعي المعبر عن أماني وطموحات كبيرة في مسارين، الأول وهو القائم على تسجيل المواقف البصرية التراثية كقيم تاريخية وجمالية، باعتبارها حجر الزاوية في ولادة الفن التشكيلي الكويتي في خصوصيته وحلته المحلية المتشحة بملامح البيئة العربية، والثاني الذي يشكل حالة انتقال توليدية معمدة بالخبرة والدراسة الأكاديمية لمفهوم بناء اللوحة والعمل الفني، وأهمية العناصر والمفردات التراثية في تشكيل ذاكرة بصرية غنية بالمواضيع والمفردات،



وبيمينها السيف وتمايلت - سعود الفرج

سدو - عبدالرضا باقر

ومتفاعلة مع الذات المحلية الابتكارية والعربية والعالمية، وما احتلته مجموعة فناني الرواد والرعيل الأول في تكريس التواصل الفني والجمالي للأجيال الفنية التشكيلية الكويتية في مواقف بصرية منتمية إلى ذاكرة المكان الكويتي بكل محبة وشفافية.

وقائمة الأسماء الذين شملتهم صفحات الكتاب نحو اثنين وأربعين فنانة وفنانا كويتيا من مختلف الأجيال والمدارس والاتجاهات الفنية، في أكثر من ثلاثمائة صورة لعمل فني، وهم: إبراهيم إسماعيل، أحمد عبدالرضا، أيوب حسين، بدر القطامي، ثريا البقصمي، جاسم بوحمد، حسين مسيب، خزعل القفاص، خليفة القطان، سامي محمد، سامية أحمد، السيد عمر، سعود الفرج، طارق السيد رجب، عبدالحميد فرس، عبدالرسول سلمان، عبدالله القصار، عبدالله سالم، علي نعمان، عيسى صقر، محمد الدمخي، محمد الشيخ، عقيل الفارسي، محمود الرضوان، مساعد فهد، يوسف القطامي، إبراهيم أكبر، إبراهيم حبيب، حميد خزعل، خالد الفرج، خالد القعود، عباس البادر، عبدالرحمن العسكر، عبدالرضا باقر، عبدالعزيز آرتي، عدنان الرمضان، عيسى بوشهري، فاضل أشكناني، فاضل العيار، فهد حبيب، محمد الشيباني،

جريدة الفنون

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»

تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وإرسالها على العنوان الموضح أدناه:

الاسم: ....

العنوان/ص. ب .... المدينة: .... الدولة: .... هاتف/العمل .... المنزل: ....

معلومات عن الاشتراك ومدته		قيمة الاشتراك			نوع الاشتراك	
	☐ اشتراك جديد ☐ تجديد اشتراك ☐ سنة ☐ سنتان		■ دولة الكويت: أفراد: ٨ د. ك مؤسسات: ١٢ د.ك	■ الدول العربية: أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا	■ خارج الوطن العربي أفراد: ٣٦ دولارا أمريكيا مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا		☐ أفراد ☐ مؤسسات

تصدر الشيكات باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

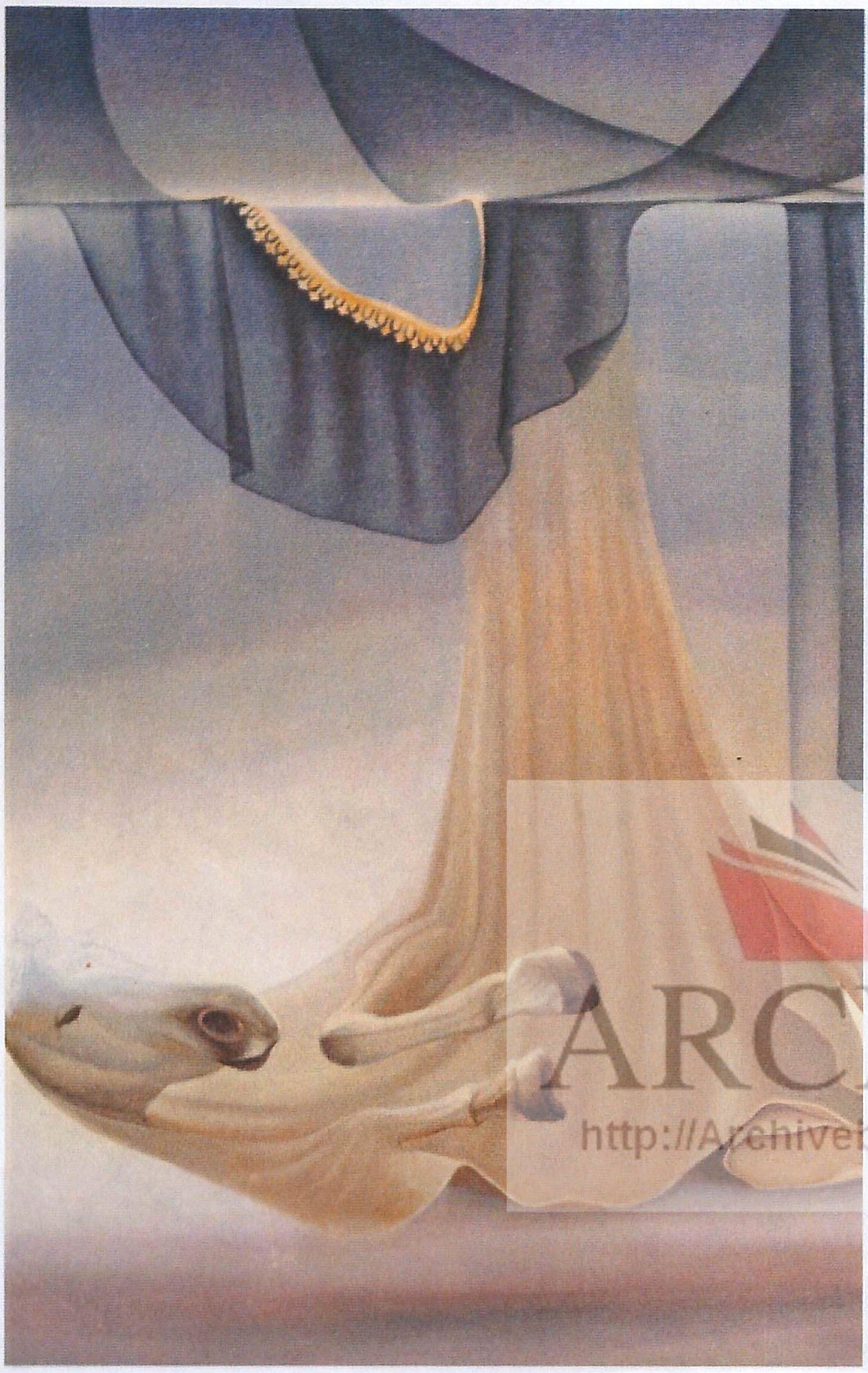
ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب -
ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف: ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥
- فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥

قسيمة اشتراك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخواص - يوسف القطامي

طلع الداس - أيوب حسين



هناك جولة اخرى - عبدالرسول سلمان

موضي الحجي، نادر عبدالحميد فرس، ناصر الرفاعي. حيث تعمد المؤلف أن يطل بوقفة نقدية حول تجربة كل منهم تقرب المسافة بين الفنان المنتج والمتلقي، لتشكل صور الأعمال الفنية واللوحات التشكيلية كشاهد على عصر وتراث وحضارة تساهم الكويت بمبتكريها في رسم معالم الصورة الحضارية للفن التشكيلي في الخليج العربي والوطن العربي كرسالة ثقافية إلى دول العالم في جهاته الأربع. ليكرس الكتاب المجلد في نهاية المطاف خبرة أبناء الكويت في تقديم أشياء لها قيمتها الإنسانية في ميادين الثقافة والفن التشكيلي العربي المعاصر، وكان من الأجدى للمؤلف، ولجهة النشر، أن يتلافى بعض الأخطاء غير المقصودة مثل لمحة تعريفية عن جميع الفنانين التشكيليين الذين تناولتهم الدراسة - المجلد، خدمة للتوثيق ومزيدا من الفاعلية والإفادة. ويبقى كتاب «التراث في الفن التشكيلي الكويتي» للفنان والناقد التشكيلي الكويتي حميد خزعل في صفحاته الأنيقة البالغة نحو أربعمائة وخمس عشرة صفحة من القطع الكبير لطبعة عام ٢٠٠٢ الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت،علامة معرفية وبصرية لافتة ومرجعا أكاديميا وفنيا لكل دارس وباحث ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

الكويت - درة الكويت للتوزيع
شارع جابر المبارك- بناية النفيسي والخترش
ص.ب ٢٩١٢٦ الرمز البريدي ١٣١٥٠ ت: ٢٤٠٥٣٢١ - ٢٤١٧٨١٠/١١ - فاكس ٢٤١٧٨٠٩

الإمارات العربية المتحدة
شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، هاتف: ٣٩١٦٥٠١/٢/٣ - فاكس: ٣٩١٨٣٥٤/٥/٦ مدينة دبي للإعلام - ص.ب ٦٠٤٩٩ دبي

السعودية - الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الستين - ص.ب ١٣١٩٥
جدة ٢١٤٩٣ هاتف: ٦٥٣٠٩٠٩

سورية - المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات - ص.ب - ١٢٠٣٥ ت: ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

مصر
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة

ت: ٥٧٩٦٣٢٦ - فاكس ٧٣٩١٠٩٦

المغرب
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
الدار البيضاء ص.ب ١٣٦٨٣
ت: ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٠٤٠٣١

تونس
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص.ب ٤٤٢٢ ت: ٣٢٢٤٩٩ - فاكس ٣٢٣٠٠٤

لبنان
الشركة اللبنانية لتوزيع الصحف والمطبوعات
بيروت ص.ب ٦٠٨٦ - ١١ ت: ٣٧١٩١٠ - فاكس ٣٦٦٦٨٣

اليمن
القائد للتوزيع والنشر
ت: ٢٠١٩٠١/٢/٣ - فاكس ٢٠١٩٠٩/٧

الأردن
وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص.ب ٣٧٥ عمان ١١١١٨
ت: ٤٦٣٠١٩١ - فاكس ٤٦٣٥١٥٢

البحرين
مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص.ب ٢٢٤ / المنامة ت: ٢٩٤٠٠٠ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

عمان
المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص.ب ٣٣٠٥ - روي الرمز البريدي ١١٢ ت: ٧٠٠٨٩٦ - فاكس ٧٠٦٥١٢

قطر
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص.ب ٣٤٨٨
ت: ٤٦٦١٦٩٥ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥

الجزائر
المتحدة للنشر والاتصال
٢٣٨ شارع في دو موبسان الينابيع
بئر مراد رايس - الجزائر
ت: ٤٤٧٦١٦ - فاكس ٥٤٢٤٠٦

فلسطين
وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس / شارع صلاح الدين ١٩
ص.ب ١٩٠٩٨ ت: ٢٣٤٣٩٥٤ - فاكس ٢٣٤٣٩٥٥

السودان
مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص.ب ١٤٤١ هاتف ٤٨٨٦٣١

نيويورك
MEDIA MARKTING RESEARCHING
25-2551 SI AVENUE TEL: 4725488
FAX: 4725493

لندن
UNIVERSAL PRESS & MARKETING LIMITED.
POWER ROAD. LONDON W 4 SPY.
TEL: 020 87423344

تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني

سعر النسخة :

■ دولة الكويت	نصف دينار كويتي
■ جميع الدول العربية	دولار أمريكي
■ خارج الوطن العربي	دولاران أمريكيان

الاشتراكات :

■ دولة الكويت	أفراد : ٨ د.ك	مؤسسات : ١٢ د.ك
■ جميع الدول العربية	أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا	مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي	أفراد : ٣٦ دولارا أميريكيا	مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

كلمة الفنون

مع بدء احتفالات الكويت باختيارها عاصمة للثقافة العربية للعام ٢٠٠١، انطلق العدد الأول من «جريدة الفنون»، وكان ذلك تعبيرا عن مشروع ثقافي فني عربي، أراد له المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أن يكون مولودا فنيا جديدا، إلى جانب إصدارات المجلس الوطني الأخرى، التي استطاعت أن تأخذ مكانا ومكانة مرموقة وطيبة على الساحة الثقافية العربية.

«جريدة الفنون» بصدور عددها الحالي تكون قد أكملت سنتين. سنتين كانتا كافيتين لمد جسور التواصل والاتصال والحوار مع عدد كبير من مبدعي وكتاب وفناني ونقاد العالم العربي.

«الفنون» منذ عددها الأول توجهت إلى قارئها بهم فني عربي، مع متابعة الفنون العالمية، اقتناعا منها بوحدة الفن، وإنسانية رسالته، وبأن الفن الحقيقي والمبدع قادر على الوصول إلى القارئ أينما كان.. في كل هذا كانت «الفنون» تسعى إلى تأسيس وعي ثقافي فني عربي معاصر، بعيدا عن التسطيح والإثارة، وبما يؤكد أهمية الفن في حياة الإنسان، وفعله في وعي المتلقي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن اهتمام «الفنون» بمتابعة القضايا الفنية العربية والعالمية المسرحية والتشكيلية والسينمائية والموسيقية والمعمارية والمتاحفية كان خطوة نحو الاقتراب من عوالم وهموم ونبض الساحة الفنية العربية، في محاولة جادة لتقديم صورة موضوعية وصادقة إلى القارئ العربي.

لعل اهتمام «الفنون» بتغطية الحدث الفني الآني، وإعداد ملفات فنية تكاد تكون شهرية، لم يشغلها عن تقديم أعداد خاصة كعددها الثالث عشر، الذي جاء بعنوان «الفن والإرهاب»، وعددها التاسع عشر المعنون بـ «المقاومة فن الإنسان»، وها نحن نعد العدة لإصدار العدد الخاص الجديد، تحت عنوان «المرأة العربية والفن».

إن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، إذ يتابع مسيرة «الفنون» في عامها الثالث، صوتا كويتيا عربيا فنيا وثقافيا، ليطمح إلى مزيد من التواصل العربي الفني والثقافي، ويعاهد القارئ العربي بمزيد من الجهد والعطاء والتواصل، وبما يبقي إصدارات المجلس الوطني حاضرة دوما على الساحة الثقافية والفنية العربية.

أ. بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي

آخر كلاب الأثر

كم أنت موحش أيها الليل
دون امرأة أو سلطة.
وكم أنت طويل أيها الطريق
دون شجرة أو ذكرى.
أيتها المرأة الحلم
أيتها المرأة الكارثة
صوتك الحنون كأجنحة مسافرة تتكسر
لو ناداني إلى الهلاك
للبيته مغمض العينين.
ولكن من أنت؟
سفينة؟ أين أشرعتك؟
صحراء؟ أين رياحك ونخيلك؟
ثورة؟ أين راياتك وأصفادك؟
إنني لا أعرف عنك أكثر مما أعرف عن الليل
ولكن من يسلبك مني
يغامر مع أعظم غضب في التاريخ
كمن يسلب الجنود الموتى
خواتمهم وبقايا نقودهم
وهم مازالوا ينزفون على أرض المعركة.
قولي لمن يريد:
هذا ولدي ولم أنجبه من أحشائي.
هذا مغتصبي ولم يمزق لي ثوبا أو يفض بكارة.
هذا وطني ولم أعرف له حدودا
هذا محتلي ولم أرفع في وجهه صوتا أو حصاة
اهدروا دمه. اقتلوه
ولكن شريطة أن يسقط بين ذراعي.
أيتها المرأة البعيدة كالسماء.. كالحرية
أسرعي أسرعي
بين الوطن والمنفى
خطوة واحدة
أو قبلة واحدة.
أنت خائفة؟ ممن،
من العالم؟ أنا العالم
من الجوع؟ أنا السنابل
من الصحراء؟ أنا المطر
من الزمن؟ أنا الطفولة
من القدر؟
وأنا خائف أيضا
ودقات قلبي عندما ألمسك أو أراك
لا تشبهها إلا ضربات الغرباء.
على أبواب المنازل المغلقة.
ولكن معك يصبح الخوف شجاعة
والذل كبرياء.
والخجل وطنا.
أسرعي يا حبيبتي أسرعي
عاشقان خائفان
عاشقان أعزلان إلا من الليل والتنهدات
هما سيف الثورات وترسها.
إنني أناديك يا حبيبتي
وأصابعي تحوم من فكرة إلى فكرة
ومن صفحة إلى صفحة
كغربان تشم رائحة جثث ولا تراها
إن موتي قريب كغصن فوق رأسي
فكوني الزهوة الأخيرة الباسلة
فأنا آخر بستان للشعر في هذا العالم
ولا سياج لي
إنني نجمة نائية في ليل الفقراء الطويل
يجب أن تطفأ
صخرة نائية في الطريق في أي قمة
يتعثر بها ويلعنها الصاعدون والهابطون
يجب أن تزول
فزمن الخدوش والعقبات الصغيرة قد ولى.
ولكنني حائر بين ألم السقوط وعار النجدة
خائف من الموت وحيدا
في إحدى الغرف المظلمة النتنة
وأن لا تكتشف جثتي إلا من الرائحة
وتنشقات المارة.
فأيامي معدودة
وساعات حبي تتناقص كالمؤن أيام الحصار.
يقال إن رؤوس المحكومين بالموت
في الثورات الجامحة
حتى بعد أن تطيح بها شفرات المفاصل
وتدحرجها نحو أرجل الجماهير
تظل قسمات وجوهها محتفظة للحظات
بتعابير الرعب والأمل والخيبة
وتظل تتوسل إلى من حولها
بنظرات الدهشة والعتاب والتساؤل.
هكذا أنظر إلى جبالك ووهادك
إلى أرضك وسمائك يا وطني.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com